THE UNIVERSITY OF ALBERTA

IL GIARDINO NELLA LETTERATURA EPICA RINASCIMENTALE

BY

LAURA BENEDETTI

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF MASTER OF ARTS

(C)

IN

ITALIAN LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1988

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-45829-1

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF THE AUTHOR: LAURA BENEDETTI

TITLE OF THESIS: IL GIARDINO NELLA LETTERATURA EPICA RINASCIMENTALE

DEGREE: MASTER OF ARTS

YEAR THIS DEGREE GRANTED: FALL 1988

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

Laura Benedetti

Via Luigi Sturzo 3

67100 L'Aquila

Italy

Date: May 16, 88

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

___ The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research for acceptance, a thesis entitled Il giardino nella letteratura epica rinascimentale, submitted by Laura Benedetti in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of Arts in Italian Literature.

Enrico Mugelli (supervisor)

Regula Burckhardt Qureshi

Date: 16 May 88

ABSTRACT

The topos of the garden is a central one in the epic literature of Italian Renaissance. To set it in an appropriate critical perspective, it is necessary to consider earlier treatments of the topos by the Italian ballad-singers of the fourteenth century, who brought to the people musical settings of tales and legends mostly inspired by Breton and Carolingian Cycles. It is important not to underestimate the influence of these anonymous singers and jesters on the more complex later works, and especially on the poetry of Boiardo, who is nearer to them in date.

Passing from one work to the other, the topic remains recognisable but undergoes some changes which reveal the particular poetic worlds of the various authors. In the garden presented in the Cantari as favourable to a kind of love free from social restrictions, several kinds of danger begin to appear. In Boiardo's Orlando Innamorato there are traditional dangers (giants, fauns and sirens) which can be confronted by traditional weapons; in Tasso's poem danger is more inward than outward, and the knight can overcome it only by undergoing a complete moral regeneration. In Ariosto's Orlando Furioso, Ruggero, who flees Alcina's garden to escape female wiles rather than sensuality, is ideologically much closer to Boiardo's knights than he is to Rinaldo, Tasso's hero.

The final stage in this process is found in Tasso's poem, which totally reshapes the image of garden of the earlier poets. Once a place of pleasure and self-realization for the knight, the garden now becomes a place of sin, loss of identity, and deviation from the knight's true social mission. In Armida's garden, love outside social convention is stigmatized as bestial and degrading, and condemned without any possibility of appeal. By the same token the myth of the knight's freedom disintegrates, since he must justify his actions before well-defined social institutions, now able to impose respect for their laws.

ESTRATTO

Il ruolo che il topos del giardino svolge nella letteratura epica rinascimentale è notevole. Per esaminarlo nella giusta prospettiva è necessario fare un passo indietro, partendo dai cantastorie italiani che, intorno al '300, rivestirono di melodie e portarono tra il popolo storie e leggende ispirate, in gran parte, al ciclo bretone e a quello carolingio. Non trascurabile è l'influenza di questi anonimi canterini e giullari sulle più complesse produzioni posteriori, soprattutto su quella del Boiardo, più vicina cronologicamente.

Trascorrendo da un'opera all'altra il topos, pur mantenendo immutati alcuni tratti che ne facilitano la ricognizione, subisce dei mutamenti che sono la spia delle concezioni sottese alle varie opere. Nel luogo delineato nei Cantari come favorevole ad una passione d'amore insofferente alle restrizioni sociali, si vanno insinuando a poco a poco elementi di pericolo. Nel Boiardo si tratta di pericoli macroscopici, tradizionali (giganti, faune, sirene), cui è possibile far fronte con armi tradizionali; nel Tasso il pericolo diventa interno più che esterno al cavaliere, che può superarlo solo attraverso una completa rigenerazione morale. Il Ruggero ariostesco, che fugge dal giardino di Alcina spaventato non dalla seduzione dei sensi, ma dall'inganno della donna, è molto più vicino ideologicamente

ai cavalieri del Boiardo che al Rinaldo della Gerusalemme Liberata.

Il punto di arrivo di questo percorso è costituito appunto dall'opera del Tasso, che definitivamente stravolge l'immagine del giardino ricevuta dai poeti precedenti. Da luogo di piacere e di realizzazione del cavaliere, il giardino diventa luogo di peccato e di perdita di sè, di sviamento dalla propria missione sociale. Nel giardino di Armida l'amore svincolato dai canoni della convenienza sociale viene stigmatizzato come bestiale e degradante, e condannato senza possibilità di appello. Si dissolve con esso il mito della libertà del cavaliere, chiamato a rispondere delle proprie azioni da istituzioni ormai chiaramente delineate, in grado di imporre il rispetto delle proprie leggi.

ACKNOWLEDGEMENT

Al Professor Giuseppe Monorchio, per la fattiva collaborazione, per l'attenzione e l'entusiasmo costanti con cui ha seguito il procedere di questo lavoro, va il mio ringraziamento.

Table of Contents

Chapter		Page
I.	Il giardino nei Cantari	1
II.	I giardini dell'Orlando Innamorato	10
	A. Rinaldo, Angelica e Palazzo Zoioso	11
	B. L'incanto di Dragontina	17
	C. Nel regno di Falerina	20
	D. Morgana o della Fortuna	32
	E. La prova di Brandimarte	36
	F. Altri giardini. Conclusioni.	39
III.	L'inganno di Alcina	45
IV.	Nel giardino di Armida	65
V.	Incanti a confronto. Conclusioni.	81
VI.	RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	93

I. Il giardino nei Cantari

Isolato, chiuso, eccentrico rispetto alla vita sociale, il giardino è uno dei luoghi simbolici ricorrenti nell'avventura del cavaliere alla conquista di se stesso, il luogo delle ombre complici che sfumano il confine del lecito. Ovviamente legato alla vita privata, ma relegato anche spazialmente al confine di essa, gode di una particolare atmosfera che non sembra avvertire il pericolo tipico delle zone di frontiera. Appena fuori casa c'è un paradiso a portata di mano di cui si può, come minimo, sognare. Con l'attenzione rivolta soprattutto alla Francia settentrionale, Georges Duby scrive:

> È noto il posto tenuto dalla finestra negli intrecci romanzeschi: le malmaritate ci vanno a sognare la liberazione. Queste donne come questi uomini aspirano all'aria aperta; troppo a lungo sono stati al chiuso; soffocano cercando una via d'uscita. La trovano nel frutteto, uno spazio aperto, ma che, a differenza della corte, non si apre sull'esterno; strettamente cintato corrisponde al chiostro monastico; anche qui scorrono acque; e poi ci sono gli alberi, un simulacro di foresta. Qui ci si può credere separati dagli altri, si può immaginare di perdersi. Qui nascono gli amori clandestini e si sviluppano fino a nascondersi per l'amplesso illecito nella penombra sotteranea.'

' Philippe Ariès, Georges Duby, La vita privata dal Feudalesimo al Rinascimento (Laterza: Bari, 1987), 54.

Di contro, lo spazio chiuso, la camera, viene assumendo le caratteristiche di una prigione:

> Il potere patriarcale si trovava ad essere rafforzato sul sesso femminile perchè la donna rappresentava il pericolo. Si trattava di scongiurare questo ambiguo pericolo rinchiudendo le donne nel luogo più inaccessibile dello spazio domestico, la camera -'la camera delle signore'- che non va intesa come luogo di seduzione, di diletto, ma come un domicilio coatto; le donne vi erano rinchiuse perchè gli uomini le temevano.[2]

Già Chrétien de Troyes aveva offerto un bell'esempio di questa contrapposizione esterno/interno nel suo Cliges: la regina Fenice, fintasi morta per poter fuggire con Cliges, sta lentamente guarendo dalle ferite riportate nel corso della pericolosa avventura, e prega il suo 'dolce e caro amico' di procurarle un verziere. L'amore sotterraneo, l'amore illegale, anela alla solarità: i due amanti trascorreranno le loro giornate nel giardino, dove li sorprenderà Bertrando. L'inganno viene scoperto, ma i due riescono a fuggire, e re Artù affida a Cliges, suo nipote, la Grecia. Il romanzo si chiude con il ribaltamento dell' immagine del verziere: nessuno degli imperatori che successero a Cliges, conoscendo l'inganno perpetrato ai danni del legittimo sposo di Fenice, ebbe fiducia della propria moglie, e le imperatrici furono segregate in camera[3]. Il poeta che cerca di ribaltare la tradizione

---

[2]Ariès & Duby 66.
[3]In traduzione italiana: Chrétien de Troyes, Cliges (Milano:

dell'amore cortese si vede in chiusura di romanzo costretto ad una faticosa precisazione, tesa a dimostrare che nè Fenice nè Cliges persero nulla col legalizzare la propria posizione, che continuarono ad amarsi, insomma, malgrado il matrimonio[4]. L'opposizione giardino/camera lascia dunque intravedere in trasparenza quella tra rapporto adultero e rapporto coniugale, vale a dire tra l'amore e la convenienza, la ragion di stato e via discorrendo, come perentoriamente affermava Maria di Champagne, non senza, forse, un accenno di rimprovero verso il suo protetto Chrétien:

> Diciamo e assicuriamo che l'amore non può estendere i suoi diritti su due persone sposate. Infatti gli amanti si accordano tutto, reciprocamente e gratuitamente senza esservi costretti da nessun motivo di necessità, mentre gli sposi sono tenuti, per dovere, a subire reciprocamente l'uno la volontà dell'altro, e a non rifiutare niente l'uno all'altro.[4]

Questo spostamento di termini può spiegare la cautela adoperata dai cantastorie nostrani nel trattare un luogo simbolico quale il giardino, che poteva rivelarsi, è il caso di dire, alquanto spinoso. Il fantasma dell'adulterio sembra infatti aver stabile dimora nella cultura italiana fin da tempi lontani, e il canterino dipendeva troppo dagli umori

---

[3](cont'd) Mondadori, 1983).
[4]Chrétien, Cliges 98.
[5] Si veda Agrati Gabriella e Maria Letizia Magini, Intro., Chrétien de Troyes, Erec e Enide (Arnaldo Mondadori: Milano, 1983), XIV.

del suo pubblico (la cui mentalità non doveva del resto essere molto diversa dalla sua) per lanciarsi in parabole passibili di pericolose interpretazioni[1].

Un esempio illustre della presenza del topos del giardino nella letteratura italiana di questo periodo ci viene offerto dalla storia di Lancillotto, che il ricordo della Francesca dantesca vena di struggente suggestione:

> Noi leggevamo un giorno per diletto
> di Lancillotto, come amor lo strinse... [2]

Fu con tutta probabilità ancora Chrétien ad unire per primo il destino di Lancillotto con quello della regina Ginevra, ma nel suo lavoro è possibile scorgere un'ombra di ironia nei riguardi di una concezione dell'amore che sentiva distante dalla sua: Ginevra è bizzarra e calcolatrice, re Artù abbastanza imbelle e Lancillotto si sottopone per il capriccio della regina a prove umilianti per un cavaliere. Nulla di tutto ciò nell' Illustre e famosa historia di Lancillotto del lago[3]: la storia aderisce ai canoni della cortesia ed è, ancora, storia di amore e di giardino. È nel

---

[1] Va detto, per dovere di completezza e sebbene in una società così ipocritamente patriarcale ciò possa sembrare addirittura scontato, che l'adulterio che provoca disonore, l'adulterio da condannare, è quello della donna, perchè anche la morale bifronte contro cui si scaglierà il Rinaldo ariostesco è nella cultura(?) italiana un retaggio di tempi lontani, incredibilmente duro a morire.

[2] Dante, Inferno (V,127-8).

[3] Dell'illustre e famosa historia di Lancillotto del lago (Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1968)

giardino che si svolge, grazie alle arti mediatrici di Gallehault, l'incontro tra il cavaliere e la regina, e il loro conversare si conclude col bacio che avrebbe turbato gli amanti danteschi. La gelosia e il rimorso sono al di fuori di questa concezione, questo mondo di gentili dame e perfetti cavalieri non è attraversato da nessun senso di colpa nei confronti di un re che mostra tra l'altro una discreta dabbenaggine e tratti quasi caricaturali, che sembrano voler fornire un'ulteriore legittimazione al tradimento della regina.

Ancora un modello francese, probabilmente del 1160, fornisce la trama ad una delle storie predilette dei canterini italiani, quella di Florio e Biancifiore, che ispirò, tra l'altro, il Filocolo boccacciano'. Il percorso dei due innamorati verso la felicità viene ostacolato dal padre di Florio, che con la complicità del siniscalco giunge ad incolpare Biancifiore di aver tentato di avvelenarlo. Florio, avvertito del pericolo da un magico anello donatogli dall'amata, tornerà da Montorio, dov'era stato inviato dal padre, per combattere, travestito, come campione di Biancifiore. La salverà uccidendo in duello il siniscalco. Tornato a Montorio, si giustificherà della sua assenza dicendo:

...Io mi son solaciato
in un giardino presioso e sano:
stato sono con donne e con donzelle,

'Cfr. Armando Balduino, Cantari del Trecento, (Marzorati: Milano, 1970), 33 e segg..

reduto son con belle damigelle.-
(str.55)

Il giardino in cui Florio trova evidentemente spontaneo collocare le sue avventure amorose è ancora alquanto stilizzato: nel corso della narrazione il tema si ripresenterà, con caratteristiche ben più definite. Gli ostacoli, infatti, non finiscono qui: il re pensa bene di vendere Biancifiore ai mercanti, e Florio, ancora sulle sue tracce grazie all'anello, riesce ad avere sue notizie da un oste. Biancifiore è rinchiusa in una torre:

E di sopra la torre ha uno giardino,
e in quel giardino ha una fontana bela,
e sopra la fontana ha uno albor fino,
che sempre tien fiorita la ramela:
qual dona vi pasase dal matino,
sopra li cade un fior s'el'è pulzella;
e s'ella fosse da uomo adoperata,
quell'acqua immantenente è intorbidata.
(str.101)

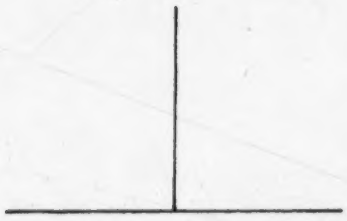
Le allusioni del nostro canterino sono perlomeno grossolane, ma ci interessano in quanto permettono di cominciare a definire la fisionomia del giardino. Il luogo è, in qualche modo, limitato, il che implica a volte una certa difficoltà di accesso; la fontana, simbolo femminile per eccellenza''*, e l'albero, simbolo maschile, occupano una

---

''*Cfr. tra gli altri Elizabeth Goldsmith, Ancient pagan symbols (New York & London: G.P. Putnam's Sons, 1929) 28-9. Per quanto riguarda l'associazione donna-fontana nell'ambito

posizione preminente. L'insolita collocazione dell'albero, non fa che ribadire queste osservazioni. Una schematica rappresentazione grafica dell'immagine ci riconduce ad una tipologia segnalata dal Cirlot:

> Por ejemplo, Ely Star analiza las formas diversas que puede dar lugar la conexión de una raya vertical y otra orizontal, simplemente por aplicación del concepto de que la primera corresponde al principio activo y la segunda al principio pasivo...''



L'accurata descrizione dell'oste assume un valore particolare in quanto rimane senza sviluppi nell'economia della narrazione: quando Fiorio, nascosto in una cesta di fiori, riuscirà a raggiungere Biancifiore sulla cima della torre, la coppia, ormai in odore di matrimonio, eleggerà a proprio luogo una 'ciambra', e del giardino non sentiremo più parlare. I due vengono catturati, ma la storia si avvia verso il lieto fine, con tanto di agnizione da parte dell'"ammiraglio" che dovrebbe punire il misfatto e conversione generale delle genti al Cristianesimo, religione

---

'*(cont'd) di una tradizione più vicina a quella dei cantari, un esempio emblematico ci viene offerto dalla fontana della foresta di Brocelandia: Ivano, che uccide Esclados, lo sostituirà sia nella difesa della fontana sia nel cuore di sua moglie. Cfr. Chrétien de Troyes, Ivano (Milano: Mondadori, 1983).

''Juan-Eduardo Cirlot, Diccionario de símbolos (Barcelona: Editorial Labor, 1969) 236.

di Biancifiore.

Il giardino è luogo deputato dell'amore solo quanto questo è ad uno stadio passionale, antisociale, extraistituzionale, ma c'è di più, ed è il processo inverso, per cui questo tipo di amore reclama per sè il giardino. È quello che avviene nelle Ultime avventure e morte di Tristano, che ci forniscono un altro illustre esempio di amore adultero'[12]. Tristano è impegnato nell'inchiesta del 'Santogradale', ma il suo cuore è con Isotta:

> alquanto a' suoi pensier si ritornava,
> chiamando Isotta col viso rosato.
> E così in quello giorno egli arrivava
> a una chiara fonte in uno bel prato:
> la chiara fonte era sotto un bel pino,
> e selve e boschi avea 'torno al giardino.

La descrizione è, inutile dirlo, pressochè identica a quella del giardino di Fiorio e Biancifiore, con l'ulteriore precisazione del pino, che, sostituendo l''albero fino' del cantare precedente, accentua, se possibile,il simbolismo sessuale. Più degna di nota è la parola 'giardino' usata in maniera che a prima lettura verrebbe da definire impropria, perchè tradizionalmente (e letteralmente) il termine rimanda ad una costruzione, cosa che non avviene in questo caso: è attraverso l'amore di Tristano che il luogo si definisce come un giardino'[13]. Sopraggiunge Astore, che invano chiede

---

'[12]Balduino 103 e segg.

'[13]Similmente, nell'Orlando Furioso, allo sbocciare dell'amore tra Angelica e Medoro, si schiudono le porte di

ad un Tristano troppo addolorato di giostrare con lui. Indispettito dal rifiuto, Astore prende lo scudo del cavaliere appeso al pino e lo getta nella fontana, simbolicamente unendo il destino di Tristano con quello dell'amata. È una prefigurazione dello svolgimento della vicenda, che vedrà la morte contemporanea di Isotta e Tristano e la loro comune sepoltura.

Il tema del giardino trascorre così dalla tradizione cavalleresca francese ai cantari italiani, a loro volta preludio di più compiute realizzazioni artistiche che portano i segni dell' assimilazione di quell'esperienza'[4]. In quelle opere, il giardino svilupperà le possibilità insite nella sua caratterizzazione, mantenendo sorprendentemente immutati alcuni tratti essenziali.

'[3](cont'd) un giardino non prima menzionato e probabilmente non da intendersi in senso letterale:

nè persona fu mai sì aventurosa,
che in quel giardino potesse por le piante.
(XIX,33,3-4)

È ancora la passione tra i due a modellare il luogo intorno a sè come un giardino.

'[4] Per i rapporti tra i cantari e le opere del Pulci, del Boiardo e dell'Ariosto cfr. Giovanni B. Bronzini, Tradizione di stile aedico dai cantari al Furioso (Olschki Editore: Firenze, 1966).

II. I giardini dell'Orlando Innamorato

Basandosi sulle premesse poste nel precedente capitolo, non sorprenderà trovare nel poeta che espressamente dichiarò di preferire al ciclo carolingio quello bretone per l'importanza in quest'ultimo assunta dall'amore, una (si perdoni il facile gioco di parole) ampia fioritura di giardini. Percorrendo i numerosi "loci amoeni" del poema boiardesco, ci si rende però conto di come il luogo assuma di volta in volta nuove connotazioni, in sintonia con la più complessa visione del conte di Scandiano.

È forse il caso di riepilogare e mettere a fuoco le caratteristiche del giardino, così come sono emerse attraverso l'esame dei cantari. Il giardino non è solo (o necessariamente) l'estensione di una costruzione, ma è un luogo chiuso, segnato da alcuni elementi (fiori, alberi, fontane) riconducibili ad una simbologia amorosa ed erotica. Vi si celebra l'amore colto in un momento istintivo, passionale, che sarebbe tuttavia grossolano pretendere di ricondurre ad una sfera di pura animalità. Il luogo ha una natura fisionomia composita, è sì naturale, ma è di un naturale coltivato, addomesticato, che corrisponde con la sua ambiguità all'eccentricità del giardino rispetto alla sfera privata e a quella pubblica.

Inoltriamoci dunque nei giardini del Boiardo. ''

''L'edizione adottata è: Matteo Maria Boiardo, Orlando Innamorato, a cura di Aldo Scaglione (Torino: UTET, 1966).

A. Rinaldo, Angelica e Palazzo Zoioso

In compagnia di Orlando, Rinaldo e Ferraguto, ovviamente alla ricerca di "Angelica che fugge", il lettore si trova in Ardenna, foresta che nel suo grembo racchiude un giardino (I,III,31 e segg.): il "loco zoioso" offre un fiume di onde chiare e una fontana "non fabricata mai per arte umana". Questa fontana di alabastro e d'oro era stata fabbricata da Merlino perchè Tristano, bevendo le sue acque, dimenticasse il suo fatale amore per la regina: è infatti la fontana del disamore. Il motivo delle fontane dell'amore e del disamore è tradizionale: il Rajna, che puntualmente ci informa dei suoi antecedenti, chiarisce il ruolo di queste fontane incantate stabilendo un interessante collegamento con le frecce di Cupido, palesemente assolventi la stessa funzione''. L'amore, come l'odio, è qualcosa che non si sceglie, potenza fatale contro cui nulla può l'intelletto umano.

A proposito di queste fontane, Enrico Musacchio scrive:

''(cont'd) Per quanto riguarda l'indicazione delle citazioni, si seguirà il procedimento tradizionale, riferendo il primo segno al libro, il secondo al canto, il terzo alle ottave.

''Pio Rajna, Le fonti dell'Orlando Furioso (Firenze: Sansoni, 1975) 91-95. In una poesia di Bartolomeo Zorzi si parla addirittura di una fontana che ferisce con un dardo!

> La contiguità dei due sentimenti e il fatto stesso che la loro causa può essere esteriore e coincidentale (...) è come una macchia sul concetto dell'amore come perfetta razionalità'';

concetto, questo, fondamentale nel mondo cavalleresco.

Tristano, ancora per caso ("sciagura" nel testo), non è mai arrivato alla fontana: ci arriva per primo Rinaldo, e vi si disseta. L'acqua provoca un subitaneo cambiamento nel focoso guerriero che Boiardo riçeve dalla tradizione:

> ...Il personaggio di Rinaldo ha subito, rispetto alla tradizione, un mutamento che ne ha trasformato il carattere...
>
> Ecco come ci appare nei vari poemi e come ce lo presenta il Boiardo stesso all'inizio dell'Orlando Innamorato: facile a innamorarsi, focoso, ribelle, in perenne contrasto con l'imperatore, seduttore incorreggibile di belle fanciulle, bramoso di ricchezze e ladrone perchè il suo feudo è in pericolo.
>
> Ma ecco che nell'Orlando Innamorato la stessa nemesi che fa innamorare l'incorruttibile conte, rende tetragono ai colpi dell'amore suo cugino Rinaldo e lo fa ostile non solo a colei che pure prima amava, ma insensibile di fronte alla bellezza di tutte le donne. Così con Fiordelisa, la sposa di Brandimarte... ''

L'accenno a Tristano introduce un nuovo elemento, vale a dire la tendenza del Boiardo di presentare il suo "loco

---

''Enrico Musacchio, Amore ragione e follia: una rilettura dell'Orlando Furioso (Roma: Bulzoni, 1983) 19. Cfr. anche 135-138.

''Rosanna Alhaique Pettinelli, L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese (Roma: Bonacci Editore, 1983).29-30. L'episodio di Rinaldo e Fiordelisa cui si fa riferimento è in I,XIII,47-48.

zoioso" come un luogo letterario, un sito geografico frequentato dalla tradizione cavalleresca. Inaspettatamente il giardino si riempie di echi di storie d'amore e di battaglie, all'ombra dei suoi alberi e nelle logge dei suoi palazzi si può scorgere, in una ininterrotta teoria, passato e futuro, mito e storia assurti allo stesso livello. L'elemento metaletterario, tutt'altro che circoscrivibile a questo episodio, nobilita e amplia la funzione del giardino.

Torniamo a Rinaldo, che, dopo essersi dissetato, va a riposarsi accanto alla riviera dell'amore, all'ombra, per la precisione, di "un faggio, un pino ed una verde oliva": il singolare accostamento sembra suggerire, nell'unione del simbolo sessuale con quello della pace, la "pace dei sensi" che si è impossessata di Rinaldo. Il cambiamento non è innaturale soltanto in lui, ma in tutti gli uomini: il fatto che la riviera dell'amore non sia stata contaminata da Merlino o da altri maghi, ma "per natura" instilli amore in chi vi si disseti, suggerisce la naturalezza del sentimento amoroso.

Per una sorta di beffardo contrappasso, a quella riviera berrà Angelica, che subitamente accesa di passione lega il suo cavallo ad un pino, rivelando, a chi voglia seguire una pista simbolica, il suo desiderio, ma anche l'intenzione di legarsi ad un uomo, rinunciando ad essere "Angelica che fugge".

Rinaldo non si intenerisce per essere stato svegliato da petali di rose e di gigli, fugge precipitosamente, invano

inseguito dalla donzella. Ad Angelica non rimane che lamentarsi con il faggio, in una versione femminile delle dolci acque petrarchesche.

Questa dell'inseguimento di Rinaldo da parte di Angelica è una pista da tenere presente nell'intrico della trama boiardesca. La bella del Catai non si rassegna (nè potrebbe farlo, visto il potere fatale dell'amore): libera dunque Malagise, mago cugino di Rinaldo, perchè la aiuti a coronare il suo sogno d'amore. Malagise prova con le buone, ma vista l'inspiegabile testardaggine di Rinaldo pensa bene di tendergli una trappola: il diavolo Draginazo, travestito da Gradasso, fa balenare al cavaliere la possibilità di una grande sfida e lo porta a salire sulla nave che lo condurrà in un'isola-giardino. Palazzo Zoioso, tradizionale fin dal nome, è una sorta di summa delle caratteristiche del giardino incontrate finora. Il ricco palazzo di marmo rispecchia il giardino, sia letteralmente ("Fatto de un marmo sì terso e polito,/ che il giardin tutto in esso se specchiava"), sia in senso figurato, in quanto partecipa della stessa natura del locus amoenus ed è ad esso strettamente correlato, non contrapposto''. È dunque una struttura aerata da logge istoriate che fungono da tramite tra l'esterno e l'interno (che non si vede). I giardini fioriscono persino sui tetti:

''È questa una caratteristica che Palazzo Zoioso condivide con molte costruzioni della nostra letteratura, che sembrano esistere solo per meglio definire lo spazio aperto, il giardino. L'esempio più evidente è quello del palazzo di Armida, cerchio di mura e labirinti che protegge e delimita il cuore del regno, il giardino di Armida.

Giardini occulti e di fresca verdura
son sopra a' tetti e per terra nascosi;
di gemme e d'oro a vaga depintura
son tutti e lochi nobili e zoiosi;
chiare fontane e fresche a dismisura
son circondate d'arboscelli ombrosi;
sopra ogni cosa, quel loco ha uno odore
da tornar lieto ogni affannato core.
(I,VIII,5)

I plurali sembrano indicare l'intenzione del poeta di profondere a piene mani in questa sua invenzione tutto quel che di amabile e di allettante la tradizione offrisse, per far meglio risaltare, forse, l'anomalo comportamento di Rinaldo. Il cavaliere, infatti, "smarrito in veritate", servito da donzelle che gli offrono delicate vivande e vino pregiato, si desta dal sogno al sentir nominare colei che tanto odia:

Per tua cagione è tutto edificato,
e per te solo il fece la regina;
ben ti dei reputare aventurato,
che te ami quella dama pellegrina.
Essa è più bianca che ziglio nel prato,
vermiglia più che rosa in su la spina;
La giovenetta Angelica se chiama,
che tua persona più che il suo core ama.
(I,VIII,11)

Rinaldo a questo punto si getterebbe in mare piuttosto che fare ancora dimora nel giardino: non sarà necessario, perchè il naviglio, misteriosamente, prende ancora il largo. Questa possibilità di fuga per il cavaliere induce ad una

considerazione circa la natura di questo giardino, che, per sintetizzare in una formula, lusinga ma non costringe. La minaccia di una delle dame ("Barone,/ anci non poi disdir, chè sei pregione") rimane senza conseguenze, e si mitiga, nella continuazione dello stesso discorso, in una sorta di invito a dimenticare i lati più fieri del proprio carattere e ad accondiscendere alle dolci proposte d'amore:

> Qua non te val Fusberta adoperare,
> nè te varia, se avessi il tuo Baiardo:
> intorno ad ogni parte cinge il mare;
> qui non ti vale ardir nè esser gagliardo.
> Quel cor tanto aspro te convien mutare:
> lei altro non desia fuor che il tuo sguardo.
> (I,VIII,13)

Il giardino è luogo chiuso e riservato a pochi, ma quei pochi sono eletti, non vittime. La natura dell'uomo trova nel giardino uno spazio propizio all'estrinsecazione dei propri istinti, ma quando questi siano stati per incantesimo compromessi, come nel caso di Rinaldo, il luogo rimane spoglio di ogni attrattiva ("La lieta casa ormai nulla non prezza,/ anci li assembra un loco pien di pianto."). La metamorfosi, giova sottolineare, è effetto di incantesimo, non di volontà: nell'ottica cavalleresca non esistono remore morali o religiose che diffidino dall'indulgere al proprio piacere[20].

---

[20]Un'eccezione sembra profilarsi, e riguarda le vittime d'amore, portate a circoscrivere i propri pensieri ed istinti nell'orbita dell'oggetto amato. Il discorso non va assolutizzato, perchè per un Florio sordo ad ogni tentazione

B. L'incanto di Dragontina

Nell'episodio intrecciato a quello di Palazzo Zoioso[21], Orlando, dopo aver appreso dal gigante Zambardo che Angelica è assediata ad Albraca ed essersi quindi diretto in quella direzione, beve alla coppa offertagli da una donzella, e dimentica Angelica e se stesso. La terza delle acque fatate che incontriamo nel poema introduce un'ulteriore complicazione in questo simbolo. Anche il fiume dell'oblio, inutile dirlo, appartiene alla tradizione: Orlando smemorato è il primo esempio di cavaliere che viene meno alle proprie prerogative per il maleficio di un incantesimo. Gli "arbori gentili", i verdi cedri e le palme che ornano il luogo dove il mite paladino ha seguito la donzella (un altro palazzo-giardino) sono indicativi di una dimensione pacifica

---

[20](cont'd) che lo possa distogliere da Biancifiore ed un Tancredi tanto legato a Clorinda da rimanere insensibile al fascino di Armida, troviamo nel Boiardo l'innamoratissimo Orlando che sarebbe disposto a dilettarsi perfino con la perfida Origille, mentre il Ruggero ariostesco dimentica Bradamante per Angelica con sorprendente facilità. In generale, i nostri cavalieri sono meno cavalieri di quanto vorrebbero sembrare, e alquanto soggetti alle tentazioni dei sensi.

[21]La concatenazione dei due episodi fa balzare in primo piano la perizia della costruzione boiardesca: nel canto V Rinaldo arriva nell'isola-giardino (Palazzo Zoioso), nel VI Orlando beve l'acqua dell'oblio ed entra in un palazzo, nel canto VIII i due episodi vengono ripresi e sviluppati: Rinaldo fugge da Palazzo Zoioso, Astolfo, Brandimarte e Fiordelisa raggiungono Orlando nel castello, che nel IX canto sapremo essere di Dragontina.

e contemplativa che si colloca agli antipodi di quella dei cavalieri erranti,in cerca di prove. Sottile, si insinua nel giardino il pericolo della perdità di sè. Sebbene Orlando non incarni, nella tradizione, la figura del seduttore o comunque dell'amante, è significativo il modo in cui ogni suo desiderio e passione si dileguino per opera del torpore ipnotico del giardino di Dragontina:

> Angelica la bella gli è fuggita
> fuor della mente, e lo infinito amore
> che tanto ha travagliata la sua vita;
> non se ricorda Carlo imperatore.
> Ogni altra cosa ha di petto bandita,
> sol la nova donzella gli è nel core;
> non che di lei se speri aver piacere,
> ma sta suggetto ad ogni suo volere.
> (I,VI,46)

Il motivo delle storie delle logge assume qui un valore di raffigurazione della vicenda in corso: vi leggiamo la storia di Circe che muta gli uomini in bestia ma è a sua volta presa d'amore e si trasforma in bianca cerva. Orlando scorge nelle immagini qualcosa che lo attira, oscuramente percepisce che quella narrazione riguarda anche lui, cade in una sorta di contemplazione estatica non priva di un risvolto caricaturale: nel canto IX, quando Dragontina va a chiedergli aiuto perchè Astolfo, Brandimarte e Fiordelisa sono entrati nel giardino, Orlando tutto armato sarà ancora perso nella contemplazione! La sua smemoratezza è sottolineata dalla sorte di Brigliadoro, che quieto se ne

sta (lui, "franco destriero"!) legato alla spina di una rosa[11].

Astolfo cerca invano di farsi riconoscere dal cugino, e riesce a salvarsi solo grazie alla prontezza di Baiardo, fuggendo fuori dal giardino, inseguito da Orlando. Il regno di Dragontina è un altro esempio di giardino "aperto", nel senso che Orlando può entrarne ed uscirne con relativa facilità. La costrizione è interna al cavaliere, che infatti ritornerà spontaneamente dalla maga, scusandosi per la mancata cattura di Astolfo.

A sconfiggere l'incantesimo ci penserà Angelica grazie al suo anello fatato, quando la sua situazione in Albraca, fattasi insostenibile per l'assedio di Agricane, la spingerà alla ricerca d'aiuto:

> Or Dragontina fa lamenti insani,
> chè vede il suo giardino esser perduto.
> Lo annel tutti e suoi incanti facea vani:
> sparve il palagio, e mai non fo veduto;
> lei sparve, e il ponte, e il fiume con tempesta:
> tutti e baron restarno alla foresta.
> (I,XIV,47)

---

[11]La smemoratezza è condivisa, più che sottolineata, da Brigliadoro, perchè il cavallo non è un accessorio del cavaliere, ma parte integrante della sua personalità, simbolo della sua passione. Cfr. Musacchio 18.

C. Nel regno di Falerina

Il fantasma del pericolo che abbiamo visto comparire in questo episodio[23], assumerà concretezza nel diabolico regno di Falerina. Lo vediamo profilarsi nel racconto di Iroldo a Rinaldo (I,XVII,1 e sgg.), paradossalmente definito "giardino nobile e felice", sebbene fatale per ogni cavaliere che vi giunga. Al giardino di Falerina sarà inviato Orlando da Angelica, che non trova modo migliore di evitare che Rinaldo soccomba nello scontro col paladino (I,XXVIII,28). All'apparenza piacevole e allettante almeno quanto i giardini incontrati finora, questo regno stravolge le caratteristiche del locus amoenus, e si pone come esempio emblematico di falso paradiso. L'amore non vi regna sovrano: gli episodi e i personaggi attratti nella sua orbita sono piuttosto esempi di non-amore, di sentimento snaturante e snaturato, a cominciare da Angelica, che invia Orlando

---

[23]Ma la posizione del narratore è ambigua, e l'oblio di se stessi non può essere considerato pericoloso e degradante tout court. Per convincersene, basta seguire il commento alla metamorfosi di Brandimarte, convinto a bere l'acqua incantata dall'amorosa insistenza di Fiordelisa:

> Dolce bevanda e felice liquore,
> che puote alcun della sua mente trare!
> Or sciolto è Brandimarte dallo amore
> che in tanta doglia lo facea penare.
> Non ha speranza più, non ha timore
> di perder lodo, o vergogna acquistare;
> sol Dragontina ha nel pensier presente,
> e de altra cosa non cura niente.
> (I,X,6)

La reazione di Brandimarte è come un'incrinatura nell'idea della meravigliosa libertà del cavaliere, che, vista in questa prospettiva, rivela tratti stereotipati e rigidi cui può essere difficile per un umano aderire.

incontro alla morte per seguire la sua passione per Rinaldo, per finire a Falerina, che con "gran falsitate" ha costruito il verziero e ha causato la morte di molti cavalieri e dame solo per vendicarsi di Ariante e Origille, ma anche a Orlando stesso, che continua a dare prova di non comune dabbenaggine abboccando non solo alle esche di Angelica, ma anche a quelle di Origille, che gli ha sottratto spada e cavallo e non lo ha ucciso solo perchè, vistolo coperto di armatura, ha avuto paura di non farcela[24].

Il giardino di Falerina è minuziosamente descritto, occupa anche quantitativamente uno spazio rilevante all'interno del poema ed è addirittura sovraccarico di valenze simboliche. Cerchiamo di sintetizzare la dinamica dell'episodio.

In una sorta di anticamera del giardino (II,III,48 e sgg.), Orlando combatte per liberare Grifone e Aquilante, sul punto di essere condotti a saziare l'appetito di un serpente, cosi come vuole Falerina. La vittoria del paladino salva anche Origille: il generoso Orlando, dimentico delle

---

[24]Perdoniamolo, come vuole il Boiardo, perchè è innamorato ("Ma chi conosce amore e sua possanza,/ farà la scusa di quel cavalliero",I,XXVIII,2): certo, però, che l'immagine di Orlando che appiedato e armato di un nodoso bastone, ma pieno di buona volontà, si avvia verso il giardino deciso a fare il suo dovere, ha più di una sfumatura caricaturale:

Orlando fu svegliato al matutino,
e del brando si accorse e del ronzone.
Pensati se de questo fu tapino,
che 'l credette morir di passione;
ma in ogni modo entrar vole al giardino:
e bench'egli abbia perduto il ronzone
e il brando di valor tanto infinito,
non se spaventa il cavalliero ardito.
(II,IV,14)

offese ricevute, è pronto a far "pace de un baso" (61)[28]. Data licenza agli innamorati Grifone e Aquilante, il paladino si dirige con Origille verso il giardino. Una dama su un bianco palafreno lo scongiura di non proseguire oltre, ma, viste inutili le sue preghiere, gli dà alcuni preziosi consigli: per avere qualche speranza di sconfiggere gli incanti di Falerina, che sta preparando un'apposita spada per affrontarlo, deve entrare nel giardino all'alba, e casto da tre giorni. Oltre a ciò, la fanciulla gli dona un libro che svela gli incanti del luogo. Orlando, un po' contrariato dall'obbligo della castità che lo costringe ad ignorare la presenza di Origille accanto a lui, si concede un meritato sonno. Si risveglierà, come si è detto, senza spada e senza cavallo: è un nuovo tiro di Origille.

Orlando si dirige dunque verso il giardino, un luogo circondato da "un sasso de una pietra viva" (II,IV,16), con varie porte che rendono possibile l'accesso. La porta a levante è guardata da un dragone: Orlando, conformemente alle indicazioni della dama, lo affronta e lo uccide, ma con la morte del guardiano la porta si chiude, con il paladino all'interno. Una fontana indica che seguendo il fiume che da essa scaturisce si arriva al "bel palagio del giardin" (20). Orlando segue l'indicazione inoltrandosi tra boschetti abitati da uccelli e da mansueti animali (conigli, caprioli,

---

[28]Nel XXIX del Primo Libro Orlando aveva difeso Origille malgrado Ulderno l'avesse messo in guardia narrandogli la storia delle malvagità della donna. Questa, non appena libera, si era dimostrata all'altezza della sua fama sottraendo al conte il suo cavallo. È appunto in sella a Brigliadoro che la ritroviamo in questa circostanza.

cervi, lepri e daini). Giunge così ad un palazzo che ad un primo sguardo gli sembra di marmo, ma che visto da vicino si rivela d'oro (25). Nelle mura si apre una porta. Il paladino vi entra: una dama si sta specchiando in una spada e, vedendolo, cerca di fuggire. Orlando la rincorre e l'afferra con facilità, ma non riesce ad estorcerle nessuna informazione circa il modo di uscire dal giardino. Ricordando improvvisamente di avere con sè il libro, il conte legge dell'esistenza di una porta, a mezzogiorno, guardata da un toro che ha un corno di fuoco e uno di pungente ferro. Spera dunque di uscire di lì e in quella direzione si incammina, non prima di aver legato la donzella (che altri non è se non la crudele Falerina) ad un faggio.

Le informazioni del libro permettono di superare un'altra prova: in un lago dimora la Sirena (35), che con il suo canto melodioso induce al sonno uomini e fiere per ucciderli con facilità. Orlando si riempie le orecchie con petali di rose (espediente già usato da Ulisse), finge di cadere addormentato e, quando la "mala bestia" si avvicina per dargli la morte, le taglia la testa; si bagna poi di quel sangue, sapendo (dal libro) che questo è l'unico modo per salvarsi dall'assalto del toro, guardiano della bronzea porta che dà a mezzogiorno. Orlando uccide il toro, dopo lunga battaglia, ma anche questa porta si chiude alla morte del guardiano.

A ponente si apre una nuova porta, fatta di gioielli, guardata da un asinello che piega le orecchie come serpenti

ed ha le orecchie taglienti come una spada. Prima di giungervi il paladino deve superare una nuova insidia, un grande uccello dalla testa di regina che "smaltisce un'acqua molle/ qual, come tocca gli occhi, il veder tolle" (51). Orlando, ancora una volta messo in guardia dal libro, si lega sul viso lo scudo, proteggendo gli occhi dal pericoloso contatto. Fintosi comunque cieco, sorprende con un potente colpo l'uccello sceso ad afferrarlo, e lo uccide. Affronta ora l'asino, la cui morte provoca la chiusura della porta.

Il libro informa dell'esistenza di una nuova porta a tramontana, il cui guardiano è invincibile: si tratta infatti di un gigante la cui morte provocherebbe la nascita di altri due giganti in tutto a lui simili, che a loro volta uccisi darebbero la vita a quattro, e così via. Ancora un ostacolo è posto sulla via che conduce a questa porta. Una Fauna, con viso, petto e braccia di dama, ma serpe nel resto del corpo, tende una catena per imprigionare gli incauti che si avvicinino ad una fonte. Orlando si dirige risoluto verso il bosco dove la fiera dimora, e la uccide con un colpo solo. Il paladino è ora di fronte al gigante, lo uccide col risultato di trovarsene di fronte altri due. La lotta è lunga e dura, perchè naturalmente Orlando si guarda bene dal tentare di ucciderli ancora per non causare una nuova moltiplicazione. Decide pertanto di imprigionarli usando la catena della Fauna.

Orlando potrebbe uscire dal giardino (5,1), ma, memore della promessa fatta ad Angelica, cerca di vanificare

l'incanto. Il libro rivela che ciò è possibile, a patto di troncare il ramo più alto di una pianta che lascia cadere pesantissimi pomi al minimo tremore. Il paladino si costruisce una grata protettiva con dei rami di faggio e, a scanso di equivoci, taglia di netto tutta la pianta. L'incanto sparisce e sola rimane, legata al faggio, Falerina, che confessa di aver ideato l'incantesimo perchè vi cadessero Ariante e Origille, e si offre di aiutare Orlando a salvare coloro che ha fatto prigionieri. L'episodio si complica e si collega con quello della fata Morgana, ma per il momento conviene, alla maniera boiardesca, lasciare Orlando in cammino con Falerina e fermarci a considerare più da vicino le caratteristiche di questo luogo alquanto inamoenus.

Il metodo proppiano, applicato a questo episodio, conduce a più di una interessante considerazione. Esaminiamo dunque le funzioni indicate da Propp riscontrabili nel testo[24]:

1) VIIIa. A uno dei membri della famiglia manca qualcosa o

---

[24] Vladimir Ja. Propp, Morfologia della fiaba (Torino: Einaudi, 1966. A pag.27 si legge:

> Per funzione intendiamo l'operato d'un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda.
>
> I risultati delle nostre osservazioni possono essere riassunti come segue:
>
> I. Gli elementi costanti, stabili della favola sono le funzioni dei personaggi, indipendentemente dall'identità dell'esecutore e dal modo di esecuzione. Esse formano le parti componenti fondamentali della favola.
>
> II. Il numero delle funzioni che compaiono nella favola di magia è limitato.

viene desiderio di qualcosa [37], funzione qui coincidente con:

2) IX. La sciagura o mancanza è resa nota; ci si rivolge all'eroe con una preghiera o un ordine, lo si manda o lo si lascia andare": Angelica esprime il suo (pseudo)desiderio:

> Onde te prego, se me porti amore,
> come ho veduto per esperienza,
> che questa doglia me levi del core,
> de la qual più non posso aver soffrenza;

3) "X. Il cercatore[38] acconsente o si decide a reagire":

> Orlando alla donzella presto inchina,
> nè se fece pregar più per niente...
> (I,XXVIII,33)

4) "XI. L'eroe abbandona la casa":

> ...E con tanto furor ratto camina,
> che uscito è di vista a quella gente.
> (I,XXVIII,33)

---

[37] Propp 41 e sgg.: dagli esempi riportati dallo stesso autore si capisce che l'espressione "membro della famiglia" è da intendersi in senso lato. A pag.83, poi, troviamo una precisazione che collima perfettamente con la situazione boiardesca:

> A volte la mancanza può essere simulata. La sorella o la madre cattiva, il malvagio padrone o il re, mandano Ivan a cercare una qualche rarità di cui essi non hanno affatto bisogno e che serve solo come pretesto per disfarsi di lui...

[38] L'eroe può essere un cercatore o una vittima. Orlando è qui un cercatore, per cui il termine è equivalente a quello di "eroe". Cfr. V. Ja. Propp 42.

5) "XIV. Il mezzo magico perviene in possesso dell'eroe". La fanciulla dona il libro ad Orlando:

> Così dicendo gli dà il libro in mano,
> e da lui tol combiato la fantina...
> (II,IV,10) [31]

6) "XVI. L'eroe e l'antagonista ingaggiano direttamente la lotta": Orlando lotta con Falerina, i guardiani delle porte, la Sirena, l'uccello, la fauna.

7) "XVIII. L'antagonista è vinto", funzione coincidente con la seguente:

8) "XIX. È rimossa la sciagura o la mancanza iniziale". L'incantesimo, come voleva Angelica, si dilegua:

> La pietra che 'l verzier suolea voltare,
> tutta è sparita e più non se vedia;
> ora per tutto si può camminare.
> Largo è il paese, aperto a prateria,
> nè fonte nè palagio non appare...
> (II,V,15)

La corrispondenza della tipologia proppiana con gli elementi della favola[32] boiardesca conduce ad alcune

---

[31] Dopo aver descritto la funzione XI (partenza), Propp introduce un nuovo carattere:

> Nella favola entra ora in scena un nuovo personaggio che possiamo chiamare il donatore o più esattamente il procacciatore. Di solito lo si incontra per caso nel bosco, per strada ecc...
> Propp 45)

[32] Perchè di favola, come si è visto, si tratta: anche l'assenza dell'elemento erotico, esplicitamente sottolineato

interessanti conclusioni. Il poter rintracciare in questo episodio una struttura tanto tradizionale, se da una parte spiega quel tanto di stereotipato percepibile anche ad una prima lettura, dall'altra imprime alla narrazione una decisa svolta in direzione archetipica. Decifrare la struttura simbolica sottesa a questa rappresentazione è condizione indispensabile per la comprensione di un episodio che ha come teatro un giardino ma che pone problemi tanto diversi da quelli del "nostro" giardino.

Il Murrin[31] suggerisce una lettura in chiave cosmologica alquanto funzionale. Le porte del giardino, ognuna aperta verso un differente punto del cerchio, segnano il percorso del sole attraverso il giorno; i guardiani con le loro porte, ognuna di diverso materiale, suggeriscono invece il ciclo della vita umana[32] . Il diagramma del Murrin illustra questa lettura[33]:

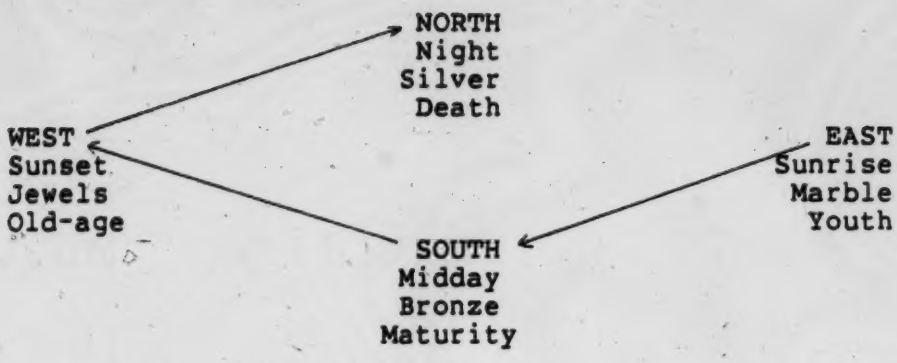
---

[30](cont'd) dalla castità imposta ad Orlando, da elemento gratuito diventa in quest'ottica perfettamente funzionale. Il Franceschetti sottolinea la particolare atmosfera di questo giardino, e valuta e giustifica anche le incongruenze della narrazione (perchè, ad esempio, Orlando si ostina ad affrontare tutti i guardiani quando gli basterebbe abbattere l'albero per distruggere il giardino ed esaudire la volontà di Angelica?) nell'ambito dell'"aura di fiaba che le investe". Cfr. Antonio Franceschetti, L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali (Firenze: Leo S. Olschki Firenze, 1975) 187-90.

[31]Michael Murrin, The Allegorical Epic: Essays in its rise and decline (Chicago: Chicago UP) 61.

[32]La percezione della vita umana come una giornata è tradizionale, e di conseguenza lo è anche quella delle fasi della vita intese come fasi del giorno. Espressioni come "la primavera della vita" o "giungere alla fine della (propria) giornata" fanno ormai parte del linguaggio comune.

[33] La precisazione dei punti cardinali e dei simboli ad essi corrispondenti, l'indicazione, da parte della fanciulla "donatrice", di un'ora del giorno (il mattino) propizia per intraprendere la missione, sono tanto più significativi in



Se torniamo a considerare le funzioni proppiane così come esse vengono rappresentate nella narrazione boiardesca, ci rendiamo conto di come una di queste assuma uno sviluppo considerevole. Si tratta della funzione XIV, definita come "Lotta". Se l'antagonista di Orlando è chiaramente Falerina, la lotta con costei (squilibrata a favore del paladino e neanche lotta vera e propria, quanto piuttosto inseguimento) è solo uno dei tanti combattimenti da affrontare e da vincere per sconfiggere l'incantesimo del giardino. Un'ulteriore complicazione è rappresentata dal fatto che ogni scontro col guardiano di una porta è preceduto, come

---

[33](cont'd) quanto ci riconducono ad un tratto dell'ambiente culturale ferrarese, vale a dire all'importanza in esso assunta dall'astrologia e dall'astronomia. Cfr. Giulio Bertoni, La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505) (Torino: Loescher, 1903). A pag. 193 l'autore riporta alcuni interessanti stralci di lettere in cui si raccomanda al duca di essere "sagace inanti che passi la costellazione" o gli si assicura felicità "per la benivolentia de lo influsso de le stelle".

abbiamo visto, da una sorta di prova-preambolo, con conseguente raddoppiamento delle difficoltà per il paladino.

Combinando questa considerazione con la lettura del Murrin, potremo definire il cammino di Orlando come il simbolo di un percorso umano che la natura delle prove precisa come percorso cavalleresco. Orlando è il cavaliere che traduce la sua esistenza in una serie di prove tese al miglioramento di se stesso, e il fatto che in questa particolare circostanza egli si sottoponga a pericoli per il volere o meglio il capriccio della donna amata non deve indurre a circoscrivere il suo operare in un ambito troppo ristretto. Piuttosto, è la natura dell'amore cavalleresco, non appagamento, non staticità, ma spinta verso un continuo miglioramento che solo può far ottenere o mantenere presso di sè la donna amata, ad essere strettamente intrecciata al concetto della vita come successione di prove. La tradizione francese ce ne offre un bell'esempio in Erec et Enide[34]: Erec, accusato dai suoi compagni di essere diventato "recreant", imbelle, dopo il matrimonio con la bella Enide, si mette in viaggio alla ricerca di nuove prove per dimostrare agli amici, alla moglie e a se stesso, il legame che unisce amore e cavalleria.

Vale forse la pena di scorrere rapidamente anche il discorso-invettiva che Galvano tiene a Ivano:

Per Santa Maria, sia maledetto colui che si sposa

---

[34]Chrétien de Troyes, Erec et Enide (Milano: Mondadori, 1983).

per svilirsi. Chi ha per moglie o per amica una bella dama, deve acquisire maggior dignità. Non è giusto ch'ella continui ad amarlo, se declinano la sua gloria e la sua fama. Se ne sarete sminuito, certo un giorno anche voi avrete avversione per il suo amore...[33]

Quest'idea dell'amore come logica ricompensa della propria eccellenza cavalleresca è viva ed operante nei nostri poemi cavallereschi, come dimostra l'agire di Orlando, convinto che attraverso le sue imprese otterrà l'amore di Angelica. La situazione ottimale si verifica quando il cavaliere, spinto dall'amore, compie eccellenti imprese, e attraverso queste riesce a conquistare l'oggetto amato[34]. L'amore, infatti, scrive il Boiardo,

...il core accresce alle animose imprese,
nè tante prove più mai fece Orlando,
quante nel tempo che de amor se accese.
(II,IV,3)

E ancora:

Però che amore è quel che dà la gloria,
e che fa l'omo degno et onorato,
amore è quel che dona la vittoria,
e dona ardire al cavalliero armato.

---

[33]Chrétien de Troyes, Ivano, 39.
[34]Sfortunatamente per Orlando, questo non si verificherà: l'equazione non si risolve, il cerchio non si chiude. La frustrazione causata dal constatare la mancata coincidenza tra le manifestazioni del proprio valore e le tappe di avvicinamento da parte di Angelica racchiude il germe della follia di Orlando. Cfr. Musacchio 159-169.

(II,XVIII,3)

Lo stretto legame tra l'amore e le armi come strumenti di realizzazione del cavaliere, non esclude il fatto che in quest'episodio il sentimento e l'istinto rimangano sullo sfondo, moventi e obiettivi ultimi non praticamente operanti. Il giardino si pone quindi come luogo deputato alle imprese cavalleresche anche qualora siano le armi, e non l'amore, a giocare un ruolo dominante. Potentemente sottolineata e interpretabile addirittura in chiave letterale risulta cosi la famosa quartina boiardesca:

> Però diversamente il mio verziero
> de amore e de battaglia ho già piantato:
> piace la guerra a l'animo più fiero,
> lo amore al cor gentile e delicato.
> (III,V,2)

D. Morgana o della Fortuna

Il tema della virtù cavalleresca subisce un ulteriore sviluppo nell'episodio del regno di Morgana, narrativamente collegato alla distruzione del giardino di Falerina: la maga

si offre infatti di liberare i suoi prigionieri, e si incammina col paladino (II,VII,31). Sulla loro strada trovano il lago in cui il gigante Aridano, "orrenda creatura" dotata di una forza sei volte maggiore di quella di ogni suo antagonista, getta chiunque gli capiti a tiro. Invano Falerina prega Orlando di non affrontarlo: il conte, viste appese ad un cipresso le armi di Rinaldo, ingaggia la lotta. I due avvinghiati precipitano nel lago e Falerina scappa, portando via con sè, tra l'altro, la nostra unica possibilità di conoscere qualcosa della sorte dei suoi prigionieri.

Man mano che Orlando e Aridano scivolano verso il fondo, l'acqua si fa più chiara, finchè si ritrovano all'asciutto su un prato, col fondo del lago sopra la loro testa. Ucciso il gigante, il paladino si inoltra nel regno di Morgana[3']. Sorprende una prima volta la fata addormentata su un prato, ma incautamente trascura di afferrarla. Quando capirà che solo usando la chiave che Morgana porta con sè potrà salvare Brandimarte, Rinaldo, Dudone e gli altri prigionieri, sarà costretto a rincorrerla attraverso un deserto, in compagnia, tra l'altro, di una "dama scolorita", la Penitenzia, che sempre segue "chi ventura lassa" (II,IX,6).

[3'] Vale al pena di osservare che anche in questo caso l'ingresso al regno è segnato da una loggia prefigurante uno dei pericoli del regno stesso: nel caso specifico è il mito di Teseo e di Arianna ad elevare a livello mitico il "camino malvagio e torto" (II,VIII,37) che Orlando si troverà a percorrere.

La lotta tra Morgana e Orlando è la lotta tra la Virtù e la Fortuna. Alle parole di una prigioniera ("Ogni cosa virtute vince al fine:/chi segue vince, purchè abbia virtute",II,IX,55) si contrappone il canto di Morgana:

> -Qualunque cerca al mondo aver tesoro,
> o ver diletto, o segue onore e stato,
> ponga la mano a questa chioma d'oro
> ch'io porto in fronte, e quel farò beato;
> ma quando ha il destro a far cotal lavoro,
> non prenda indugia, chè il tempo passato
> più non ritorna e non se ariva mai,
> et io mi volto, e lui lascio con guai.-
> (II,IX,58)

Un'ulteriore annotazione chiude il nono canto ("Perchè ogni cosa vince l'uomo forte"), mentre il commento del narratore in apertura del decimo abbassa il tema ad un livello squallidamente cortigiano:

> Odeti ed ascoltati il mio consiglio,
> voi che di corte seguite la traccia:
> se alla Ventura non dati de piglio,
> ella si turba e voltavi la faccia;
> alor convien tenere alciato il ciglio,
> nè se smarrir per fronte che minaccia,
> e chiudersi le orecchie al dir de altrui,
> servendo sempre, e non guardare a cui.
> (II,X,1)

Il risultato dell'inseguimento non dà adito a dubbi: l'antitesi Fortuna-Virtù viene decisamente risolta a vantaggio di quest'ultima. Orlando ha mancato la classica

unica "fiata" in cui la Fortuna si è offerta, facile ad essere afferrata, ma inseguendola riuscirà a rimediare all'errore. Non avrà poi difficoltà ad aprire la porta della prigione di Rinaldo, come chiunque abbia "seco la Fortuna", ma si tratta di una fortuna conquistata attraverso tenacia e pazienza, non elargita da un caso benevolo[3].

Giustamente il Franceschetti osserva:

> L'abilità di approfittare dell'occasione propizia, la capacità di sfruttare l'attimo favorevole per mezzo del proprio intuito e della propria intelligenza sono le qualità che il Boiardo apprezza soprattutto nell'individuo: egli ha una fondamentale fiducia nell'uomo, capace con la sua costanza di ottenere quello che desidera e di superare tutti gli ostacoli che gli sbarrano il cammino: non ha più bisogno di un Dio cristiano, e solo in parte di quello di una Fortuna pagana, perchè le sue qualità personali sono sufficienti per se stesse a farlo trionfare e costituiscono anzi la sola origine e la sola motivazione del suo successo. [3]

Questo fondamentale concetto informa l'intero episodio[4].

---

[3]"Proprio la pazienza sembra la materia dell'insegnamento della Penitenza, che avvisa il paladino:

nè ti varrà lo ardire o vigoria
se non sarai di pacienza armato.-
(II,IX,7)

Orlando, che sdegnosamente risponde che la pazienza è "pasto da poltrone", sarà costretto a farne ampio uso nello sforzo di ignorare gli oltraggi della "dama scolorita", che invulnerabile e imperturbabile lo accompagnerà nell'inseguimento.

[3]"Franceschetti 114-15.

[4]"Il tema non è circoscrivibile nell'ambito di questo episodio: il Murrin ne fa rilevare la presenza anche nell'episodio di Falerina, come uno dei "livelli minori":

The plot itself suggests a philosophical reading, the familiar drama of fate and fortune. By chance

E. La prova di Brandimarte

Il giardino di Febosilla presenta notevoli analogie con quelli di Falerina e di Morgana. Protagonista questa volta è Brandimarte, che con Fiordelisa giunge ad un "palaccio" (II,XXV,23) che sembra esistere solo per avere "verso un giardino un bel verone": ancora una volta la funzione del palazzo sembra solo quella di definire il giardino. Sul verone, confine tra l'esterno e l'(invisibile) interno, una fanciulla, che alla fine dell'episodio sapremo essere Doristella, ammonisce Brandimarte di stare lontano. Naturalmente il cavaliere non dà peso all'avvertimento e si avvicina alla porta-sipario del palazzo, che lascia intravedere una piazza circoscritta da una loggia istoriata, al centro della quale c'è un gigante in lotta con un serpente. Il cielo aiuti Brandimarte, esclama il narratore,

> Chè questo è il più stupendo e grande incanto
> che abbia la terra e il mondo tutto quanto.
> (II,XXV,28)

**(cont'd) Orlando meets a woman who by chance is willing to betray her mistress' secrets and by chance has a book...When Orlando captures Falerina, he seizes a fleeing fortune by the hair, a gesture which he repeats immediately afterward with the Siren and which is defined iconographically later when he encounters the Fata Morgana. (Murrin 59).

Il gigante infatti si muove verso Brandimarte trascinandosi dietro il dragone e colpendo con quello il cavaliere. La lotta è impari, perchè ogni volta che il gigante o il dragone vengono colpiti a morte, si scambiano reciprocamente la fisionomia, e, invertite le parti, tornano a comporre lo spaventoso binomio. Le metamorfosi si verificano sei volte, finchè Brandimarte non riesce ad avere la meglio. Come nel giardino di Falerina, la morte dei guardiani provoca la chiusura della porta di accesso, per cui il cavaliere e Fiordelisa si ritrovano chiusi dentro. I due pensano bene di mettersi ad osservare le logge, il che, sfortunatamente per il lettore, fornisce al Boiardo il lo spunto per la soddisfazione del motivo encomiastico, che si distende per quindici lunghe ottave: le logge esaltano infatti la gloria di casa d'Este. Doristella, finalmente decisasi a scender giù dal verone, rimprovera il cavaliere del suo indugiare, e lo conduce ad una sepoltura, esortandolo a scoperchiare il sepolcro e a baciare "ciò che indi uscirà" (XXVI,4). A Brandimarte la prova sembra fin troppo facile, finchè dal sepolcro non esce "zuffellando" una serpe. Convincere il cavaliere ad accostarle il viso non sarà impresa facile, ma, schioccato il bacio, la serpe si trasforma in Febosilla, che, come maga, non può morire, ma sta mille anni nella sua forma di donzella, per tramutarsi poi in serpe, rimanendo tale finchè qualcuno non la baci. Per ricompensare il coraggioso Brandimarte, Febosilla gli "affaterà" armi e cavallo, pregandolo poi di condurre

Doristella da Dolistone suo padre.

Abbiamo ancora il caso di una prova per il cavaliere, prova che, come la precedente di Orlando, può essere superata solo superando al tempo stesso se stessi, acquisendo nuove qualità e facendone uso. Come Orlando, per acciuffare Morgana, aveva dovuto imparare una lezione di pazienza, dote senza la quale sarebbe stato inevitabilmente distratto dalla "dama scolorita", cosi Brandimarte deve vincere un nemico che è dentro di sè, la sua naturale ripugnanza, il suo terrore per una forma di pericolo da affrontare senza le armi consuete, stravolgendo un gesto d'amore. Sia Orlando che Brandimarte arricchiscono la propria personalità e superano la prova: il giardino segna in questi casi una tappa nel processo di apprendimento che il cavaliere compie attraverso le sue avventure. In quest'ottica si giustificano anche le incongruenze (o presunte tali) della narrazione. Il Franceschetti si chiedeva il perchè dell'ostinazione di Orlando a superare tutte le prove del giardino di Falerina, invece dell'unica che ne avrebbe determinato la distruzione. Nell'episodio di Febosilla, viene da chiedersi il motivo per cui Doristella, che sembra al corrente della vera natura del serpente, non ne faccia esperto Brandimarte, facilitandogli non poco il compito. Il Boiardo non sembra preoccuparsi più di tanto della coerenza della propria narrazione, ma se Orlando nel giardino di Falerina sembra ad un certo punto quasi dimentico del suo obiettivo preciso, preso com'è ad

affrontare quasi freneticamente una serie di prove, e se Brandimarte non chiede neanche il motivo per cui deve baciare il serpente, è perchè entrambi seguono l'istinto del cavaliere che vede in ogni prova l'occasione per un miglioramento personale. Per convincersene basta osservare la reazione di Brandimarte alla vista del gigante e del serpente:

> Il cavaliere de ciò ben si conforta,
> poi che ha trovata si strana aventura;
> (II,XXV,26)

"Ogni strana ventura/provar si deve, e non aver paura", sintetizzerà Ruggero verso la fine del poema (III,VII,40): questa concezione anima l'agire del cavaliere boiardesco. Il giardino gli propone un banco di prova, definendosi quale luogo deputato all'esercizio della virtù cavalleresca.

F. Altri giardini. Conclusioni.

Amori e armi, dunque, nel giardino boiardesco. Amori e armi, di nuovo insieme, nelle imprese di Mandricardo, figlio di Agricane, entrato in scena all'inizio del terzo libro. Puntuali, nelle sue gesta bellico-erotiche, ricompaiono quei

simboli che avevamo segnalati nei Cantari e di cui si può notare l'assenza nei giardini di Falerina, Morgana e Febosilla. Mandricardo, lasciato il suo regno per compiere la vendetta del padre, ucciso da Orlando, entra in un padiglione accanto ad una fonte, dove trova le armi di cui ha bisogno, e si impadronisce anche di un cavallo che trova, lì fuori, legato ad un pino (III,I,17). Un fuoco magico divampa e gli si avventa contro, costringendolo a saltare nudo nella fontana, dove una dama che già lo aveva dichiarato in prigione "per troppo ardire", nuda anch'ella per l'occasione, lo bacia e gli propone una degna impresa: deve liberare Grifone e Aquilante, prigionieri del Fonte della Fata, e potrà tentare di impadronirsi delle armi di Ettore. Mandricardo naturalmente accetta, e la dama lo fornisce di vestiti e d'armi, non prima di aver dimorato con lui nel padiglione "a diletto...un poco" (35): il Boiardo in questa circostanza si fa pudicamente da parte, lasciando a Turpino (definito per l'occasione "verace e giusto"!) la responsabilità di riferire le azioni dei due. Dopo essere stati "un pezo a cotal guisa" (36), la donna conduce Mandricardo in vista di un castello guardato da Gradasso, "campione" del luogo dopo la vittoria su Grifone. Mandricardo ha la meglio, e la dama, raggiuntolo di nuovo, gli annuncia che al mattino vedrà le armi di Ettore. Nelle sue parole Mandricardo intravede però la possibilità di un'altra avventura, e siccome per lui "tutto è perduto il tempo che ne avanza,/ se in amor non si spende o in

cortesia,/ o nel mostrare in arme sua possanza" (III,I,52), si fa condurre ad un castello guardato da Malapresa, "rio ladrone" fin nel nome: riuscirà a sconfiggere anche questo nuovo antagonista, e passerà la notte in compagnia di una donzella. L'indomani, "benchè sia stanco", si impadronirà delle armi di Ettore, fatta eccezione della spada, che è la Durlindana di Orlando. Come si vede, nelle imprese di questo cavaliere le avventure amorose si alternano con quelle delle armi, in una combinazione ideale.

L'episodio della Fonte del Riso (che "veramente è un pianto") non aggiunge elementi di nota alla tematica già messa in luce: in questa fonte si era tuffato Orlando sul finire del II libro, attratto dall'immagine delle donzelle che vede danzare sul fondo. Vi finiscono ora, ingannati in vario modo, Ruggero e Gradasso[4].

La fonte è insieme simbolo femminile e simbolo dell'oblio: è il regno delle Naiadi quello in cui attraverso questa via si accede, ed ogni cavaliere ivi giunto si trasforma e dimentica il suo passato. Il luogo è meraviglioso:

> Là giù nel bel palazo de cristallo
> forno raccolti con molta letizia.
> Orlando e Sacripante era in quel stallo
> e molti altri baroni e gran milizia.
> Le Naiàde con questi erano in ballo;
> ciuffali e tamburelli a gran divizia

---

[4] III,VII,22 e 27: Ruggero è stato indotto ad avvicinarsi alla Riviera del Riso da una donzella; seguendo Gradasso incontriamo per la prima volta l'Ippogrifo, che lo porta in volo un "bon pezzo" prima di scaraventarlo dentro la stessa riviera.

sonavano ivi, e in danze e giochi e canto
se consumava il giorno tutto quanto.
(III,VII,23)

Ma Fiordelisa, "tra gli incanti adusa", non smette di ricordare che "a ogni periglio e loco ove si vada,/ il brando e la virtù fa far la strada"(15), e che "vince ogni cosa la animositate"(16), e riuscirà alla fine ad istruire Brandimarte sul modo di trarre i cavalieri dalla dolce prigionia. Molto opportunamente il Boiardo evita di descrivere le loro reazioni all'abbandono del regno delle Naiadi:

Chi avesse chiesto a lor come andò il fatto,
non l'avrebbon saputo raccontare,
come om che sogna e se sveglia di tratto,
nè può quel che sognava ramentare.
(III,VII,37)

L'episodio che chiude il poema è, com'è noto, quello di Fiordespina che si innamora di Bradamante, credendola un uomo. Quando le due si appartano il luogo intorno a loro assume caratteristiche vicine a quelle del giardino:

Al fin smontarno in su l'erbette nove,
sottesso l'ombra del fronzuto monte,
ove era un rivo e sopra a quello un ponte.
(III,IX,24)

Ma era finito il tempo di raccontare: lasciando il suo poema in attesa di "un'altra fiata" che il destino non avrebbe concesso, l'autore lascia anche Fiordespina nel suo amore. Ci penserà l'Ariosto a ricondurre l'episodio nei binari dell'ortodossia[42].

Ricapitolando, possiamo dire che nel Boiardo il giardino asssume valori più complessi di quelli che troviamo espressi nei Cantari. Luogo mitico segnato da riferimenti storici e leggende, è spazio favorevole all'agire del cavaliere che ivi si realizza attraverso le armi e/o l'amore, entità componenti un inscindibile binomio:

> ...in tutta l'atmosfera culturale quattrocentesca il binomio amore e guerra, ossia Venere e Marte, svolge un ruolo certo non irrilevante. È un luogo comune della pittura del tempo raffigurare unite le due divinità, che già nel mito erano amanti; con la rappresentazione della loro unione si conclude anche il primo libro delle Stanze del Poliziano... Nel caso dell'Innamorato è evidente che il binomio Venere e Marte costituisce la struttura fondamentale dell'opera, la base che il Boiardo ha stabilito alla costruzione del suo mondo fantastico[43].

Vogliamo, per concludere, sottolineare la "solarità" del giardino boiardesco: se pericolo c'è, non è un pericolo che il cavaliere non possa affrontare e superare grazie alla sua virtù. Ciò è particolarmente evidente nella lotta che Orlando, campione di virtù sostiene contro Morgana, la

---

[42]Nell'Orlando Furioso (XXV,27), Fiordespina si innamorerà del fratello di Bradamante, Ricciardetto.
[43]Franceschetti 71-2.

fortuna, risultando vincitore.

L'amore è visto come incantamento, passione e forza inesorabile, che non pregiudica, però, le prerogative del cavaliere. Al contrario, dall'amore il cavaliere riceve un nuovo potente stimolo al suo operare: emblematico esempio, ancora una volta, la figura di Orlando. Questo avviene in sintonia con una concezione cavalleresca che l'autore riceve dalla tradizione francese.

Attraverso questi elementi la fiducia boiardesca e rinascimentale nell'individuo plasma questo luogo e lo consegna alla storia come uno dei più favorevoli all'uomo e all'estrinsecazione delle sue qualità.

III. L'inganno di Alcina

Astolfo esce di scena nel XIII canto del II Libro dell'Orlando Innamorato, in un modo alquanto bizzarro, confacente al suo temperamento: cade infatti nell'esca della maga Alcina, e sale ignaro su una balena tanto grande da essere scambiata per un'isola (ne fa fede Turpino!), scomparendo su quella dalla vista dei compagni e dal poema. Lo ritroveremo nel VI Canto dell'Orlando Furioso, nell'atto di rivelare la propria identità e la tristezza della propria metamorfosi in mirto a Ruggero, trasportato sull'isola di Alcina dall'Ippogrifo. Questo episodio è dunque uno di quelli che più strettamente si collegano al precedente boiardesco, da cui eredita antefatto e personaggi. Per comprenderne la portata è necessario fare un passo indietro, ed esaminare le fisionomie dei protagonisti così come si sono venute delineando.

L'autopresentazione del mirto è eloquente: così è stato tramutato Astolfo, paladino di Francia "assai temuto in guerra" (VI,XXIII)[4]: sono parole che fanno sorridere chi ricorda la caratterizzazione di questo personaggio nell'Orlando Innamorato, le sue vanterie inversamente proporzionali ad un talento guerriero non propriamente

---

[4] Ludovico Ariosto, Orlando Furioso, Prefazione e note di Lanfranco Caretti (Einaudi: Torino, 1966). Tutte le citazioni dal Furioso si riferiscono a questa edizione: il primo numero si riferisce al canto, il secondo alle ottave, il terzo (eventualmente) ai versi.

eccelso. Il Boiardo ha ricevuto questi tratti dalla tradizione, ma magistralmente li modella fin dalla prima comparsa di Astolfo nel poema:

> Segnor, sappiate ch'Astolfo lo Inglese
> non ebbe di bellezze il simigliante;
> molto fu ricco, ma più fu cortese,
> leggiadro nel vestire e nel sembiante.
> La forza sua non vedo assai palese,
> chè molte fiate cadde del ferrante.
> Lui suoleva dir che gli era per sciagura
> e tornava a cader senza paura[44].
> (I,I,60)

Limpido contrappasso, dunque, quello per cui il bell'Astolfo amato dalle donne, ancora pieno di rimpianto per i passati piaceri, è stato trasformato in un mirto, pianta simbolo dell'amore.

Ben altri problemi pone Ruggero, personaggio chiave nell'economia del Furioso. Dalla sua unione con Bradamante avrà origine la casa d'Este: intorno a lui si organizza dunque il motivo encomiastico.

L'entrata in campo di Ruggero era stata preparata accuratamente nel poema boiardesco: nel Primo Canto del Secondo Libro il re di Garamanta ammonisce i re pagani di non scendere in lotta contro i Francesi senza Ruggero:

---

[44]Cfr. Pettinelli 45-50. Opportunamente l'autrice rintraccia, nei poemi cavallereschi precedenti l'Innamorato, la genesi del personaggio di Astolfo. Cfr. anche Mario Santoro, "L'Astolfo ariostesco 'homo fortunatus'", in Filologia e letteratura, IX (1963): 236-87, e G.G. Ferrero, "Astolfo. Storia di un personaggio", in Convivium, XXIX (1961): 513-30.

figlio di Galaciella (e di Ruggero II di Risa), orfano della madre, morta nel darlo alla luce, Ruggero vive sul monte di Carena, nel giardino del suo tutore, il mago Atlante. Il rapporto tra il cavaliere e il mago ha contorni struggenti: Atlante conosce la sorte del suo protetto, destinato ad essere il capostipite degli Estensi ma anche a morire in gioventù, e pateticamente lotta per stornare eventi che pure sa ineluttabili. Si sforzerà cosi di fornire a Ruggero tutti i surrogati di vita che la sua magia riesce a creare, per placare la sete di esperienze del giovane senza metterne a repentaglio l'esistenza.

Quando i cavalieri pagani giungono ai piedi del monte di Carena, vista impossibile la scalata, improvvisano una giostra per attrarre l'attenzione di Ruggero (II,XVI,21 e segg.). L'espediente ha successo: dopo aver cercato invano di trattenere il giovane, Atlante lo prende per mano e lo guida nel prato: "forte lacrimando" lo raccomanda a Dio e si nasconde tra le spine, mentre già Ruggero ha ricevuto cavallo e armi dall'astuto Brunello e si appresta a scendere in campo. Cosi, svincolandosi dalle paterne cure del suo precettore, compare nel poema questo personaggio, definito dal Boiardo "giovanetto ardito", "bel garzone": da Atlante, tuttavia, tornerà ben presto, dopo che la giostra è degenerata e Bardulasto l'ha ferito.

Nel Canto XXI avremo la sua investitura a cavaliere da parte di Agramante, con Atlante piangente che profetizza la gloria dei discendenti di Ruggero e la sua prematura morte.

Nel XXXI sosterrà un duello contro Orlando, e sarebbe sconfitto se Atlante, sempre sulle tracce del suo "disire", non facesse comparire in grandi difficoltà re Carlo, Olivieri e Rinaldo, inducèndo Orlando ad abbandonare il combattimento.

Nel IV Canto del III Libro vediamo Ruggero portare distruzione nel campo cristiano; si riprende il cavallo, Frontino, di cui si è impadronito addirittura Turpino. Il nobile gesto del giovane, che aiuta il prete ad uscire fuori da un pantano e sarebbe addirittura pronto a cedergli la cavalcatura, spinge Turpino a metterne in dubbio la fede:

> -Se Dio me aiuti,- disse a lui Turpino
> -Tu non nascesti mai di Saracino.
> Nè credo mai che tanta cortesia
> potesse dar natura ad un Pagano...
> (III,IV,44-45)

Proseguendo la sua strada, Ruggero incontra Rodomonte in duello con Bradamante: reca a quest'ultima la notizia della sconfitta di Carlo Magno e si sostituisce a lei nel combattimento, impartendo al tempo stesso una lezione di cortesia a Rodomonte.

> ...-Esser non può ch'io non me ne doglia;
> se io trovo gentil omo discortese,
> però che bene è un ramo senza foglia,
> fiume senza onda e casa senza via
> la gentilezza senza cortesia.
> (III,IV,58)

Alla cortesia pensa anche Bradamante, che scontenta di sè torna sui propri passi, in tempo per vedere Ruggero che frena il proprio impeto perchè Rodomonte ha perso la spada. Toccata da quest'ulteriore prova di cavalleria, la dama lo affianca nel cammino, Su domanda della giovane, Ruggero sciorina la sua genealogia, che lo vuole discendente addirittura da Astianatte. Bradamante, a sua volta interrogata, gli si rivela (finora Ruggero aveva creduto che fosse un uomo), e tra i due nasce l'amore. Sopraggiungono in quella cinque cavalieri pagani, che feriscono Bradamante. Nuovo combattimento: la donna, inseguendo Daniforte, si perde, e Ruggero che la cerca si imbatte in Mandricardo e Gradasso. Si è già parlato delle avventure del gruppetto alla Fonte del Riso, ma vale la pena di riportare per intero la fiera risposta di Ruggero alle titubanze di Gradasso:

> Ma se il bon cavallier fa el suo dovere
> non dee ritrarse per condizione
> di cosa alcuna; ogni strana ventura
> provar se deve, e non aver paura.
> (III,VII,40)

I due si incamminano per soccorrere un nano che ha chiesto loro aiuto: qui si perdono le tracce di Ruggero nell'Innamorato.

Questo è dunque il personaggio che l'Ariosto riceve: "un fiore che sboccia; una mente che s'apre allora allora alla vita; un cuore che sente i primi palpiti", lo definisce

il Rajna[42]. Nell'Orlando Furioso lo troviamo ancora presso Atlante, che ha edificato il suo meraviglioso castello radunandovi il fiore della cavalleria (Canto IV). Bradamante, servendosi dell'anello fatato di Angelica, farà dileguare l'incanto, ma non potrà impedire che il suo amato, incautamente salito sull'Ippogrifo, le si sottragga ancora. Ciò avviene perchè l'Ippogrifo ubbidisce alla volontà di Atlante. Ecco dunque il nostro eroe, dopo un lungo cammino (e questo lungo flash-back), toccare terra e legare il suo cavallo ad un mirto[43].

La natura del luogo è minuziosamente descritta. Il Rajna osserva:

> A me importa notare come la scena si sia fatta meridionale in modo ben risoluto, e come ne siano scomparse le tracce, che nell'Innamorato ricordavano ancora da vicino la patria dei romanzi della Tavola Rotonda. Dov'erano pini e abeti, ora troviamo allori, cedri, aranci, perfino palme; se prima si parlava di fiori in genere, ora abbiamo purpuree rose e bianchi gigli; gli uccelli, che cantano tra i rami, sono divenuti rosignoli.[44]

---

[42]Rajna 55.

[43]Per la precisione Ruggero lega il suo cavallo "a un verde mirto in mezzo un lauro e un pino" (VI,23,8):

> Che sia un mirto è appropriato in quanto albero sacro all'amore sebbene anche connesso con la morte. Ma la collocazione simbolica di questo mirto di Astolfo è ancora più precisa perchè si trova accanto e in contrapposizione ad una palma, simbolo dell'onore e della gloria, ed ad un pino, genericamente associato alla virilità. (Musacchio 60)

[44]Rajna 168.

A noi importa invece notare come si vada ricomponendo sotto i nostri occhi un quadro che abbiamo imparato a riconoscere, la scenografia cara alle rappresentazioni d'amore. Immancabile, per l'occasione "cinta di cedri e di feconde palme", una fonte, in cui il guerriero si rinfresca dopo essersi liberato delle armi''. È un momento di ristoro dopo la lunga cavalcata. Il mirto si rivelerà essere Astolfo, che, come abbiamo visto, si presenta e racconta la sua storia. Alcina si è innamorata di lui non appena l'ha visto, lo ha sottratto ai compagni con l'espediente della balena, lo ha trasportato sulla sua isola. L'amore tra i due è stato travolgente e totale:

> Io mi godea le delicate membra:
> pareami aver qui tutto il ben raccolto
> che fra i mortali in più parti si smembra,
> a chi più et a chi meno e a nessun molto;
> nè di Francia nè d'altro mi rimembra:
> stavomi sempre a contemplar quel volto:
> ogni pensiero, ogni mio bel disegno
> in lei finia, nè passava oltre il segno.
> (VI,47)

Ma Alcina, volubile, si è rivolta ad un nuovo amore, e Astolfo, come i suoi predecessori, ha subito una trasformazione che gli impedisca di andare per il mondo a raccontare la vita dissoluta della maga'' . Il discorso di

---

''"De verdi cedri e di palme fronzuto" era anche il giardino di Atlante nell'Innamorato (II,XVI,18): questo accostamento sembra essere una delle "cifre" del mago.

'' Alcina è nata da un incesto, come sua sorella Morgana: insieme tentano di usurpare l'isola a Logistilla, loro sorellastra in quanto figlia legittima del loro stesso

Astolfo contiene alcuni punti fondamentali, quali il contrasto tra realtà e apparenza ("Pareami aver qui tutto il ben raccolto..." ma anche, poco più giù, "Quando credea d'esser felice, e quando/ credea ch'amar più mi dovesse Alcina") e la consapevolezza che nessun avviso preverrà Ruggero dal commettere gli stessi errori. La dicotomia realtà/apparenza è dominante in tutto l'episodio e si definirà nel finale. Per il momento ne avvertiamo una complicazione, pochi versi più giù, nella descrizione del palazzo di Alcina: alcuni potrebbero pensare quelle mura opera d'alchimia, ma il narratore taglia corto:

A me pare oro, poi che si risplende.

Una simile affermazione racchiude una grande fiducia nelle proprie percezioni. Astolfo, che la condivide (o almeno l'ha condivisa), non si illude che le sue parole potranno nulla nel confronto con l'avvenente Alcina. È facile profeta. Per il momento vediamo Ruggero allontanarsi "dotto et instrutto", seguito dal sorriso del poeta: la nobile intenzione del cavaliere è quella di recarsi da Logistilla la buona, evitando le insidie di Alcina. La strada della virtù, com'è noto, è difficile da percorrere'':

''(cont'd) padre.
''Comincia qui una serie di raffigurazioni allegoriche che pesantemente si distenderanno sull'intero episodio, e sulle quali la critica si è in genere espressa con concorde severità. Scrive Franco Pool (Interpretazione dell'Orlando Furioso [Firenze: La Nuova Italia, 1968] 36):

una torma di strani mostri sbarra il passo all'eroe:

> Non fu veduta mai più strana torma,
> più monstruosi volti e peggio fatti:
> alcun' dal collo in giù d'uomini han forma,
> col viso altri di simie, altri di gatti;
> stampano alcun' con pie' caprigni l'orma;
> alcuni son centauri agili et atti;
> son giovani impudenti e vecchi stolti,
> chi nudi e chi di strane pelli involti.
> (VI,61)

Ruggero sdegna di usare lo scudo di Atlante'' "perchè

''(cont'd)

> Il ricamo dell'allegoria è molto fitto e sottile; e nulla è più alieno dalla poetica ariostesca e più ostico alla sua Musa d'un congegno allegorico e d'un assunto edificante: si tratta infatti d'una consapevole concessione del poeta cortigiano, il quale sacrifica al tirocinio morale dell'eroe celebrato come futuro capostipite dei suoi padroni uno degli episodi più affascinanti del poema. Ma l'Ariosto è riuscito a far sì che la macchina della stucchevole allegoria moralistica non distruggesse l'ispirazione, pure a lunghi tratti aduggiata.

Non diverso parere esprime il Rajna (171-4). Leggiamo infine il fastidio che un moderno ed illustre lettore prova nel sentirsi intrappolato in questo intreccio edificante, e la sua fretta di sbarazzarsene per giungere al "cuore" dell'episodio:

> Ruggiero intraprende la traversata dell'isola allegorica. Gli viene incontro una torma di personaggi mostruosi; è chiaro che sono i vizi capitali; egli s'affretta a dar battaglia e a sgominarli. Poi c'è una gigantessa con i lunghi denti; dev'essere l'avarizia; Ruggero sconfigge anche lei. Ed ecco che vede elevarsi le mura della splendida città d'Alcina. Questa dev'essere un'allegoria del piacere, pensa Ruggiero, e lo spirito bellicoso cede il campo a una più benigna inclinazione...(Orlando Furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino [Torino: Einaudi, 1970], 31)

''"Io dico quel ch'abbarbagliava il viso/ quel ch'all'arcione avea lasciato Atlante" quando Bradamante l'aveva ingannato e costretto a dissolvere l'incanto del suo palazzo.

virtute usar volse, e non frodo". L'incubo si fa da parte all'apparire di due fanciulle, che porgono la mano a Ruggero e lo conducono nel meraviglioso palazzo-giardino:

> Ruggier fecero entrar nel paradiso:
> che si può ben così nomar quel loco,
> dove mi credo che nascesse Amore.
> Non vi si sta se non in danza e giuoco,
> e tutte in festa vi si spendon l'ore:
> pensier canuto nè molto nè poco
> si può quivi albergare in alcun core:
> non entra quivi disagio nè inopia,
> ma vi sta ognor col corno pien la Copia.
> (VI,73)

Le donne lo invitano a lottare contro Erifilla, gigantessa in groppa ad una lupa, e Ruggero, facile a pontificare, non si lascia scappare l'occasione per ribadire la sua cortesia:

> ...la cagion ch'io vesto piastra e maglia,
> non è per guadagnar terre nè argento,
> ma sol per farne beneficio altrui,
> tanto più a belle donne come vui.
> (VI,80,4)

Dopo aver sconfitto Erifilla, Ruggero incontra Alcina, che per incanto gli fa scomparire di mente Bradamante. In un'atmosfera schiettamente cortigiana si svolge il banchetto e il gioco che permette ai due di rivelarsi i propri sentimenti: logica conclusione il ritrovarsi insieme quella notte. Comincia così la relazione tra Ruggero e Alcina,

nell'isola-paradiso che racchiude in sè tutti i piaceri del mondo. L'incantesimo non è diverso dagli altri ideati da Atlante: nel giardino c'è quanto di bello la vita offre, ma non c'è la vita perchè non ci sono i pericoli, le ansie, le imprese da superare ricevendone miglioramento. Nel momento stesso in cui più seduce, definitivamente ponendosi come sede di piacere senza remore, il giardino getta un'ombra di sterilità su quella fioritura da serra, inutile non solo al mondo esterno ma prima di tutto all'individuo, al cavaliere, che viene privato del dinamismo della sua condizione, sottoposto a pseudo-prove di cui già si conosce l'esito, che non si traducono in nuovi acquisti per la sua personalità.

Il topos si inserisce in una tradizione secolare, di cui Omero e Virgilio sono i rappresentanti più illustri[33]. Quella dell'eroe che, dimentico della propria missione, diventa schiavo dei sensi, è una rappresentazione quanto mai ricorrente nei poemi eroici: l'Ariosto ce ne dà qui un esempio quasi in apertura di poema, nel tentativo forse di dare spessore ad una figura che doveva essere centrale nella sua opera, ma che il poema boiardesco aveva disegnato secondo contorni abbastanza indistinti. Campione di cortesia ma soprattutto del discorso intorno alla cortesia, Ruggero è vittima dell'ambiguità del suo atteggiamento nei riguardi di Atlante, oscillante tra il desiderio di indipendenza e il bisogno di protezione: Atlante gli medica le ferite, Atlante lo salva da Orlando, è di Atlante lo scudo che per quasi

---

[33]Cfr. (naturalmente) Rajna 165 e segg.

metà poema proteggerà Ruggero, inibendone al tempo stesso la crescita come cavaliere[1]. Sono fragili spalle, dunque, quelle elette a sostenere una responsabilità tanto pesante. "Duro destino è l'avere un destino", commenta Italo Calvino in margine a questo episodio[2]. Ruggero è il più predestinato dei personaggi ariosteschi, è braccato su tutti i fronti, cercato dal suo re che lo vuole sul campo di battaglia e da Bradamante, innamorata fedele che altrettanta fedeltà pretenderebbe, e che possiamo immaginare anche un po' abbagliata dal miraggio dell'illustre discendenza. Indicativa dello stato d'animo di Ruggero è la sua reazione, non appena si trova saldamente in sella all'Ippogrifo:

> Ben che di Ruggier fosse ogni desire
> di ritornare a Bradamante presto;
> pur gustato il piacere che avea di gire
> cercando il mondo, non restò per questo...
> (X,LXXII)

Sebbene Ruggero voglia tornare da Bradamante, sebbene non voglia venir meno al suo ruolo nella storia, ci sono tante cose da vedere, per un ragazzo appena fuggito dalle cure amorose ma soffocanti del suo precettore, da non lasciare spazio nemmeno all'esitazione.

---

[1] "Un momento importante della maturazione di Ruggero sarà appunto quello in cui, dopo aver vinto l'ennesimo scontro grazie allo scudo (pur adoperandolo involontariamente), deciderà di liberarsene gettandolo in un pozzo, perchè nessuno possa un giorno accusarlo di aver vinto per forza di incanti e non per propria virtù.(XXII,90)

[2] Calvino 25.

È estremamente significativo il fatto che una delle tappe di Ruggero sia rappresentata dal giardino, dal luogo, cioè, eccentrico rispetto alla sfera del pubblico ma anche a quella del privato-familiare. Contrapponendo vita privata e vita pubblica, il Duby scrive:

> ...il contrasto non è tra potere e assenza di potere: è tra due specie di potere. dobbiamo distinguere due sfere dove l'ordine e la pace non sono mantenuti in nome degli stessi principi; nell'una e nell'altra l'individuo è sottomesso, controllato; nell'una e nell'altra si corregge e si castiga, ma la correzione e il castigo dipendono da autorità diverse''.

Ricercato sia nel territorio del pubblico che in quello del privato, ed ancora estraneo alle logiche che li governano, Ruggero si adagia ignaro nel giardino che Atlante gli ha preparato, trovando da Alcina la possibilità di realizzare in piena spontaneità e naturalezza i propri desideri, fuggendo al tempo stesso la nube di doveri che si va addensando sulla sua giovane testa.

Una complicazione è data dal fatto che, modellando l'episodio sugli illustri precedenti innalzando (almeno nelle intenzioni) Ruggero da cavaliere a capostipite, l'Ariosto ne misura il comportamento secondo una scala di valori estranea al mondo cavalleresco. Ricapitolando la situazione dal punto di vista di Melissa, la maga amica di Bradamante, l'autore cosi riassume le condizioni di Ruggero:

''Ariès & Duby 9.

nè più memoria avea del suo signore,
nè de la donna sua, nè del suo onore.
(VII,40,7-8)

Con estrema precisione vengono qui definiti tre tipi di valori: pubblici (del re, della causa), sentimentali, cavallereschi. I primi sono a dir poco vaghi nella coscienza dei cavalieri. Come ben scrisse il De Sanctis:

> La forza centripeta è assai fiacca in questo mondo della libertà e dell'iniziativa individuale; e ci vuole l'angiolo Michele o il demonio per tirare i cavalieri erranti a Parigi, dove si combatte. E non ci si trovano che un par di volte, e appena una giornata; che il di appresso corrono di nuovo dietro a'fantasmi delle loro passioni, tirati da amore, da vendetta, da gloria, e vaghi tutti di avventure strane e meravigliose. La stessa impresa di Agramante non è un fatto religioso o politico, ma anch'essa una grande avventura, segnata dal desiderio della vendetta...[8]

A questo punto del poema abbiamo già incontrato un esempio significativo in questo senso: Bradamante, alla ricerca di Ruggero, viene raggiunta da un messo venuto da Marsiglia per chiederle di proteggere la Provenza e le altre zone alla sua tutela affidate. Ecco la reazione della guerriera:

Tra sì e il no la giovane suspesa

---

[8]Francesco De Sanctis, Storia della Letteratura Italiana, 2 voll. [Bari: Laterza, 1965] 2: 20.

di voler ritornar dubita un poco:
quinci l'onore e il debito le pesa,
quindi l'incalza l'amoroso foco.
Fermasi al fin di seguitar l'impresa,
e trar Ruggier de l'incantato loco...
(II,65)

Assistiamo dunque al trionfo dell'amore sulla ragion di stato. Ma in Ruggero neanche il sentimento sembra cosi radicato. L'Ariosto ha già chiesto scusa per lui della volubilità dimostrata, incolpandone Alcina (VII,18). Anche quando, però, il fascino della maga sarà venuto meno, Ruggero, come si è visto, non dimostrerà nessuna fretta di tornare da Bradamante, a cui pure deve la vita (X,72). L'episodio seguente vedrà poi Ruggero soccombere di fronte ad un nuovo fascino, quello di Angelica, da lui salvata dall'Orca.

Restano dunque i valori cavallereschi: decisamente, come abbiamo detto, l'ambiente statico di questo giardino mal si addice alla natura del cavaliere sempre alla ricerca di nuove (ed autentiche) prove. Ma che tipo di cavaliere è, a questo punto del poema, Ruggero? Il Musacchio lo definisce "cavaliere in fieri", ed aggiunge, in margine all'episodio di Angelica salvata dall'Orca:

> Molto ancora ha da fare Ruggero per completare la sua educazione, essere indipendente (vincere per forza propria e non in virtù di opere di magia quali lo scudo di Atlante o l'anello di Angelica o in virtù della costanza di altri, siano Bradamante o Melissa) e responsabile (saper reggere la propria vita e tener le briglie della propria

cavalcatura)**.

Significativamente, Melissa che vuole ricondurre il cavaliere sulla retta via prende l'aspetto severo di Atlante, che rimprovera il cavaliere della presente degradazione, del tradimento di tutte le speranze riposte in lui. Quando Ruggero vergognoso abbassa gli occhi, Melissa gli infila al dito l'anello di Angelica e riprende le proprie sembianze. È un momento cruciale, per due motivi: la lotta è tra incantesimo e incantesimo, e Ruggero non fa che soccombere di fronte al più forte tra i due. Siamo ben lontani, dunque, dalla situazione ottimale, quella in cui il cavaliere facendo uso della propria virtù riesce ad avere ragione dei pericoli del giardino. L'anello permette poi a Ruggero di colmare quel divario tra apparenza e realtà che dall'atterraggio sull'isola in poi ha inficiato la sua cognizione degli eventi. Ritornato da Alcina, la vede come veramente è:

> Pallido, crespo e macilente avea
> Alcina il viso, il crin raro e canuto:
> sua statura a sei palmi non giungea:
> ogni dente di bocca era caduto,
> che più d'Ecuba e più della Cumea,
> et avea più d'ogni altra mai vivuto.
> (VII,73)

** Musacchio 91.

Ecco il motivo per cui Ruggero non può restare da Alcina: Melissa non si fida della coscienza del cavaliere, vuole che visivamente, fisicamente, egli provi disgusto per la sua amante ''. Il comportamento di Ruggero rientra allora in una tendenza generale che porta i cavalieri a credere fermamente a quello che accade all'interno del proprio campo di percezione. Abbiamo già visto con quanta facilità Ruggero ha dimenticato l'insegnamento di Astolfo. Bradamante, sebbene istruita da Melissa, non riuscirà a colpire Atlante che le si presenta sotto le sembianze di Ruggero (XIII,77). C'è nei personaggi ariosteschi una fiducia cieca (paradossale in un mondo che è anche magico) nella propria esperienza diretta. È su una reazione elementare, quasi animalesca, che Melissa fa leva, giustamente sicura di raggiungere il suo obiettivo.

Nella seconda parte dell'episodio, il motivo allegorico-edificante si fa dominante. Ruggero fugge da Alcina e riprende la dura via della virtù (come aveva già

''La metamorfosi di Alcina induce a considerazioni ben diverse il lettore moderno, che vede stendersi sul fascino di quel regno l'ombra inesorabile della caducità della bellezza e della gioventù:

> Tra il momento del "fanciullo che maturo frutto/ ripone, e poi si scorda ove è riposto" e quello in cui lo ritrova per caso, e "si meraviglia di vederlo tutto/ putrido e guasto, e non come fu posto", intercorre il breve spazio che separa gioventù da vecchiezza. E l'episodio illustra, portando nella poesia il procedimento della tradizione figurativa del Trionfo della Morte, ma stemprandone la tragica contiguità di floridezza e decomposizione con la beffa, la dura legge della vita. Infatti l'artificio magico che fa crollare l'ebbrezza dei sensi consente al poeta di abolire la dimensione del tempo, di soffocare nel grottesco della laidezza di Alcina lo spettro della caducità che annulla la bellezza e spegne la vita.
> (Pool 44-5)

cercato di fare all'inizio, quando i mostri e l'intervento delle fanciulle lo avevano fatto ritornare sui propri passi): è una strada "arsiccia, nuda, sterile e deserta" (VII,19,8), risonante solo del noioso canto delle cicale, abbagliata dal riverbero del mezzogiorno, quella che il cavaliere si trova a percorrere. Come se non bastasse, tre donne della corte di Alcina cercano di fermarlo e gli offrono del vino spumante per placare la sua sete. Ruggero, sapendo che Alcina lo sta inseguendo, non commette l'errore di fermarsi. Quando giunge sullo stretto da cui si traghetta per la parte dell'isola governata da Logistilla, un nocchiero si offre di trasportarlo, e durante il cammino lo informa delle meraviglie del regno della maga buona:

> Ella t'insegnerà studii più grati,
> che suoni, danze, odori, bagni e cibi;
> ma come i pensieri tuoi meglio formati
> poggin più ad alto che per l'aria i nibi,
> e come de' la gloria de' beati,
> nel mortal corpo parte si delibi.
> (X,47)

Quattro donne (le quattro virtù cardinali) accolgono Ruggero sulla spiaggia. Logistilla è chiaramente l'anti-Alcina, che indirizza sulla via del bene i cavalieri salvatisi dalle grinfie della crudele maga. Per quanto la virtù di Logistilla informi la meravigliosa natura del suo regno, i cavalieri non sembrano precisamente odiare il momento della partenza, e Ruggero non sfugge a questo

desiderio generale. La staticità loro imposta da questo luogo, senza rischi, avventure, prove, e senza la contropartita della seduzione del regno di Alcina, è decisamente agli antipodi del desiderio cavalleresco. Ben sintetizza questo aspetto il Giamatti:

> Man is restless in this garden of everlasting peace. By nature, and in order to function as a man, he needs the challenge and the context of contingency, of danger and deception which may lead to glory and honor. The final irony of the gardens is that Alcina's will always be attractive and alluring, Logistilla's always somewhat, like virtue, bland, pale and, though immutable, a little dull. Life is most seductive where we are weakest. So the knights decide-back to "l'arme, gli amori,/ le cortesie, l'audaci imprese", back to the dangerous games of love and war''.

Non è facile riassumere le caratteristiche di questo episodio: il pericolo che avevamo visto insinuarsi nei giardini dell'Innamorato sembrerebbe aver eletto questo luogo a sua stabile dimora. Si tratta però di un ambiguo pericolo, in quanto non è percepito come tale dall'individuo, che trova ancora nel giardino la possibilità di vivere l'amore seguendo un istinto naturale, non condizionato dalle sovrastrutture sociali. Due egoismi si contendono Ruggero: quello di Bradamante, che lo vuole per sè e per le imprese, succeda quel che deve succedere, e quello di Atlante, che "più tosto volea che lungamente/

''A. Bartlett Giamatti, The Earthly Paradise and the Renaissance Epic (Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1966) 163.

vivesse e senza fama e senza onore,/ che, con tutta la laude che sia al mondo,/ mancasse un anno al suo viver giocondo" (VII,43,4). Difficile dire quale dei due sia più riprovevole: difficile soprattutto perchè la fisionomia di Ruggero a questo punto è talmente poco definita da non farci avvertire il suo abbandono delle prerogative cavalleresche come una menomazione.

Siamo comunque ad una svolta cruciale: il mondo esterno, la società, sta penetrando nel luogo chiuso, appartato, sede di un piacere e di una realizzazione puramente individuali, per imporre i suoi valori. Il tema viene sviluppato solo a metà: è una reazione fisiologica, non morale, quella che induce alla fuga Ruggero. Vedremo con quanto maggior vigore il Tasso definirà il peccato e la redenzione in un episodio tanto simile nella dinamica quanto diverso nella sostanza.

IV. Nel giardino di Armida

La conquista di Gerusalemme è la conquista di una dimensione spirituale, di un equilibrio faticosamente ottenuto attraverso la lotta contro nemici interni ed esterni all'esercito cristiano. Il regno pagano, l'altra dimensione, è sempre pericolosamente in agguato, non soltanto come concreta presenza ma anche (segno questo di grande modernità da parte dell'autore) come sopravvivenza all'interno di ognuno di zone oscure, dense di passioni e di peccato, non rischiarate dalla luce divina, non riscattate da una totale adesione alla causa santa, la causa comune. È facendo leva su queste pulsioni che Armida si insinua tra le schiere cristiane, portandovi lo scompiglio. Dal canto IV, in cui questo avviene, fino al XVI, che segna la dissoluzione dell'incanto, il fascino di Armida si distende ad indicare un luogo altro rispetto alla città, luogo di piaceri per chi voglia immergervisi dimenticando la sua missione, il suo ruolo sociale.

Molto degli incanti di Armida il lettore impara a conoscere prima di giungere con Carlo e Ubaldo nel giardino: il racconto di Guglielmo (X,60 e segg.)[1], pur imbarazzato e convinto colpevole, non può cancellare il fascino di quel regno, nel momento stesso in cui ce ne fornisce le prime

---

[1] Torquato Tasso, Gerusalemme Liberata a cura di Lanfranco Caretti (Torino: Einaudi, 1971): tutte le citazioni si riferiscono a questa edizione.

coordinate: l'artificiosità ("i marmi io taccio e l'oro/ meravigliosi d'arte e di lavoro"); l'indotto oblio di sè e della propria missione ("piovono in grembo a l'erbe i sonni queti"; "beve con lungo incendio un lungo oblio"; "vano e torbido sogno") e, infine, il completo appagamento dei sensi che a questa nuova dimensione si accompagna, in un bombardamento di sensazioni esclusivamente fisiche:

> Era qui ciò ch'ogni stagion dispensa,
> ciò che dona la terra o manda il mare,
> ciò che l'arte condisce; e cento belle
> servivano al convito accorte ancelle.
> (X,64,4)

Ancora oblio e artificiosità sono stigmatizzati nel racconto del mago d'Ascalona[1], mentre, come accorciando i tempi, il canto della ninfa prelude quello del pappagallo di Armida, nè manca l'accenno, nell'innamoramento della donna, al mito di Narciso, che tornerà nel gioco di specchi del giardino:

> .....e 'n su la vaga fronte
> pende omai si che par Narciso al fonte
> (XIV,66,7)

---

[1] Il sonno è questa volta quello di Rinaldo:
Si canta l'empia, e 'l giovenetto al sonno
con note invoglia si soavi e scorte.
(XIV, 65)

Componente fondamentale del fascino dell'episodio è questa complessa preparazione, questa lenta ma inesorabile marcia d'avvicinamento che una forza d'attrazione dirige verso il luogo intravisto, raccontato, sognato, in cui finalmente giungono Carlo e Ubaldo:

Tondo è il ricco edificio...
(XVI,1,1)

La geometria è quella del cerchio, forma chiusa per eccellenza, e al centro del cerchio, chiuso nel chiuso, è situato il giardino di Armida. Quelle caratteristiche accennate dal racconto di Guglielmo prendono concretezza, vengono messe a fuoco: l'artificiosità, prima di tutto, che impronta questa natura immemore delle stagioni, in perenne rigoglio, in una corsa di maturazioni e rinascite che il verso modella in una frenesia di alliterazioni e di richiami fonetico-semantici senza paragone all'interno del poema:

Di natura arte par, che per diletto
l'imitatrice sua scherzando imiti.
L'aura, non ch'altro, è della maga effetto,
L'aura che rende gli alberi fioriti:
co'fiori eterni eterno il frutto dura,
e mentre spunta l'un, l'altro matura.
Nel tronco istesso e tra l'istessa foglia
sovra il nascente fico invecchia il fico...
(XVI, 10,4)

A guidare i due nel labirintico palazzo è un libro, dono del mago d'Ascalona. Questo personaggio, già mago naturale, convertito al Cristianesimo da Pietro l'Eremita, assolve nella vicenda il ruolo proprio del donatore nelle favole[43], fornisce cioè gli strumenti atti a sconfiggere l'incantesimo, mostrando i veri valori da contrapporre a quelli fuorvianti di Armida. Già lo "speco" in cui egli vive era stato descritto "in guisa ornato/ch'ogni suo fregio è non fatto, ma nato", in evidente contrapposizione con "l'arte che tutto fa" che impronta il giardino[44]; il suo scudo è la risposta allo specchio della maga; il suo libro ristabilisce la razionalità nel dedalo della reggia. Nascosti, i due guerrieri spiano i giochi d'amore di Armida con un nuovo Rinaldo, dimentico di città e di battaglie, teso solo ad appagare il suo desiderio di fusione con la donna amata. L'episodio della toletta di Armida si inserisce a riassumere le caratteristiche del giardino e la situazione psicologica di Rinaldo.

Scrive lo Zatti:

> Nello specchio si compendiano le relazioni analogiche dominanti: iterazione, specularità, e soprattutto circolarità ("tondo" è la prima, fondamentale parola del canto, riferita all'edificio labirintico), per cui esso viene a costituire un vero e proprio equivalente simbolico della condizione labirintica, una sorta di correlativo oggettivo nel senso eliotiano. Mediatore di una identificazione mistificante, lo specchio ripropone

---

[43]Cfr. Propp 45.
[44]Cfr. A. Bartlett Giamatti, The Earthly Paradise and the Renaissance Epic (Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1966) 189.

> a molteplici livelli quell'equivalenza nel diverso che costituisce lo statuto fisico e spirituale del luogo magico e che emblematicamente si esprime nel verso:'mirano in vari oggetti un solo oggetto'. Realtà umana e fenomenologia naturale sembrano entrambi assoggettarsi a questo processo di riduzione e assimilazione del molteplice: Rinaldo è degradato a pura immagine speculare di Armida, sia in quanto ne ha assorbito le prerogative femminili e le caratteristiche somatiche (...), sia in quanto ha incorporato egli stesso, attraverso gli ardori del cuore che il volto tradisce, la funzione, propria dello specchio, di narcisisistica esibizione delle bellezze della donna. ''.

La forma del verso costituisce qui una importante indicazione. Leggiamo i versi famosi:

> Con luci ella ridenti, ei con accese,
> mirano in vari oggetti un solo oggetto:
> ella del vetro a sè fa specchio, ed egli
> gli occhi di lei sereni a sè fa spegli.
> L'uno di servitù, l'altra d'impero
> si gloria, ella in se stessa ed egli in lei.
> (XVI,20,5).

Ci rendiamo conto della tensione frustrante che traspare da questo inseguire immagini in cerca di identificazione: Armida si guarda nello specchio, Rinaldo in Armida, e la difficoltà nello stabilire quale sia il "solo oggetto" da ambedue mirato non fa che sottolineare la frustrazione della ricerca: siamo in uno sforzo di esclusione del mondo esterno e di ansia di fusione con

---

''Sergio Zatti, "Geografia fisica e morale nel XVI della Liberata", Strumenti critici 3 (1976).

l'oggetto amato teso a sfiorare, letteralmente, la perdita di significato.[1]

Rinaldo nel giardino non persegue altra finalità se non quella dell'appagamento della sua passione, i suoi istinti naturali, le sue esigenze individuali: di giorno, lasciato solo dalla maga, erra tra gli animali e le piante, in attesa della notte amica che lo ricongiunga con Armida[2] Nel tempo indicato come favorevole alla loro azione, i due crociati balzano allo scoperto e senza proferir parola mostrano a Rinaldo la propria immagine riflessa nello scudo. Com'è stato osservato[3], il ruolo dello scudo è antitetico a quello dello specchio di Armida: mentre questo coinvolgeva

---

[1]La critica è discorde nell'interpretazione del passo: per Alfredo Giuliani (Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso, raccontata da Alfredo Giuliani con una scelta del poema [Torino: Einaudi, 1970] 232) i "vari oggetti" sono Armida nello specchio e Rinaldo negli occhi di Armida, mentre il "solo oggetto" è il volto di Armida. Così anche Claudio Varese e Guido Arbizzoni (Torquato Tasso, Gerusalemme Liberata [Milano: Mursia], 1983), Luigi De Venditiis (Torquato Tasso, Gerusalemme Liberata, Aminta, Rime Scelte e versi dalla Gerusalemme Conquistata, dal Rinaldo e dal Mondo Creato [Torino: Einaudi], 1961) e Piero Nardi (Torquato Tasso, Gerusalemme Liberata [Milano: Edizioni Scolastiche Mondadori, 1968]). Per Attilio Momigliano (Torquato Tasso, Gerusalemme Liberata, [Firenze: La Nuova Italia, 1946] 237) "Armida si specchia, sorridendo, nel cristallo; Rinaldo rispecchia nei propri occhi gli occhi di Armida". Il Caretti (op.cit.), infine, fa sua l'interpretazione del Guastavini: il "solo oggetto" è "la cosa amata".

[2]La dicotomia giorno/notte, che ricorre in tutto il poema, conferma il suo valore simbolico in questo episodio. Già il mago d'Ascalona aveva raccomandato a Carlo e Ubaldo di non muoversi se non di giorno: ora, nella separazione cronologica dei tempi dell'azione, il giorno si pone come spazio di purificazione e di salvezza, improntato dalla razionalità divina, mentre la notte è per i sensi ed il peccato, tempo propizio all'incanto di Armida. Cfr. Francesco Iovine, La "licenza del fingere" (Roma: Bulzoni, 1980) 29 e segg..

[3]Cfr. Zatti 439 e Giamatti 206.

il guerriero in un ingannevole gioco di riflessi, facendolo vacillare nella propria identità, lo scudo gli rivela la sua degradazione, la sua natura di "egregio campion d'una fanciulla".

La comprensione dell'episodio passa attraverso l'esame di questi due simboli. Lo specchio di Armida assolve, complicandola, la stessa funzione della fonte di Narciso. Il legame specchio-acqua è stato istintivamente colto dai poeti. Leggiamo questa strofa di Bernard de Ventadour:

> Anc non agui de me poder
> ni no fui meus de l'or en sai
> que.m laisset en sos olhz vezer
> en miralh que mout me plai.
> Mirahls, pus me mirei en te,
> m'an mort li sospir de preon
> c'aissi.m perdei com perdet se
> lo bels Narcisus en la fon''

Il protagonista della lirica si presenta come Rinaldo, catturato da un gioco di riflessi che lo trasforma, che lo porta lontano da sè. Nello stesso tempo, lo specchio moltiplica l'esclusione del mondo esterno, raddoppiando una univoca (ed equivoca) percezione della realtà. Anche per questo aspetto, la sua funzione è assai vicina a quella

---

'' "Non ho avuto più potere su di me e non sono stato mio dall'ora in cui lei mi lasciò guardare nei suoi occhi, in quello specchio che mi piacque cosi tanto. Specchio, da quando mi sono visto in te, profondi sospiri mi stanno uccidendo. Mi sono perso cosi come il bel Narciso si perse nella fonte". (Bernard de Ventadour, "Can vei la lauzeta mover", st. 3.. Il testo si trova in The songs of Bernard de Ventadorn, a cura di Jr. S. Nichols (Chapel Hill, 1962) 166-68; la traduzione è mia.

delle fonti che abbiamo visto zampillare nei giardini della nostra tradizione:

> A forest glade will seem double isolated when a spring reflects its shady enclosure, as if the spot were self-contained, subject to no regard but its own'[10].

Come le opere fin qui esaminate hanno puntualmente confermato, la fontana è, a sua volta, uno dei più ricorrenti simboli femminili, talvolta associato all'oblio. La combinazione di questi elementi conduce ad un quadro coerente della seduzione e del pericolo del giardino di Armida: la presenza della donna coincide con l'oblio della propria missione, con la consacrazione della propria vita ad un ideale di contemplazione dell'oggetto amato e di autocontemplazione. È ancora l'"ogni pensiero, ogni mio bel disegno/ in lei finia, nè passava oltre il segno" dell'Astolfo ariostesco (Orlando furioso,VI,47,7). Come ben sintetizza Graziano Benelli:

> ...Lo statuto dello specchio è il godimento: un piacere fine a se stesso, dunque non socialmente indirizzato. Lo specchio è, in definitiva, "la trappola illusionistica che cattura il proprio desiderio". Lo specchio è godimento incontrollato, ingiustificato, immotivato: ecco perchè specchiarsi è pericoloso. Specchiarsi -in letteraturaè liberare

---

[10]Elisabeth MacDougall ed., Fons Sapientiae. Renaissance Garden Fountains, Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture V (Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1978) 25-6.

il proprio desiderio: è il desiderio in libertà''.

Ma lo specchio, come la fonte, è un simbolo polivalente, può ingannare rimandando della realtà un'immagine fuorviante, ma può anche mostrarne aspetti altrimenti invisibili, può portare alla conoscenza di se stessi e del mondo''[1]. Scrive la Corrigan:

> Mirror symbolism had been common in European art from a very early age, and had developed a complexity which makes the mirror image both extremely rich in associations and difficult to interpret with precision. Professor Schwarz has pointed out that in mediaeval art the mirror had been used for concepts as remotely opposed as Prudence, Wisdom, and the Virgin on one hand, and on the other Pride, Lust, and such repentant sinners as St. Mary Magdalene. He adds that it was often, as in a Florentine engraving of the 15th century, placed in the hands of the sirens, and that the Italian Renaissance "revived the classical connection between Venus and the mirror...The implicit connection between Aphrodite, goddess of beauty and love, and Vanity -Vanity in the sense both of conceit and of transitoriness- forms an obvious connection. It shows again how the same attribute or embleme is used for strictly opposite conceptions''[2].

''AA.VV.,Fallit imago. Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio, a cura di Bruno Bandinelli e Dedi Baroncelli (Ravenna: Longo, 1984) 113-4.

''[1]È ovviamente una questione di prospettive, perchè un'immagine vale l'altra e logicamente non c'è motivo per cui se ne debba considerare vera una e falsa un'altra...e infatti il problema non è logico ma ideologico.

''[2]Beatrice Corrigan, "The opposing mirrors", Italica Sept.'56: 173.

Mentre vanità, orgoglio e desiderio trovano il loro referente simbolico nello specchio di Armida, lo scudo in cui Carlo e Ubaldo fanno riflettere Rinaldo assolve chiaramente la funzione opposta, è strumento di una conoscenza demistificante. Nel cerchio fatato che circoscriveva nel suo ambito i pensieri e le azioni dell'eroe si apre un varco: Rinaldo esce da un labirinto che non può più ingannarlo.

Un approccio di tipo psicanalitico arricchisce la nostra analisi di nuovi elementi. In un interessante articolo, Maggie Gunsberg, partendo da un lavoro di Lacan,analizza la funzione dello specchio quale

> step forward in the psychological development of the infant. This occurs in the form of a distinction made by the infans (of between 6 to 18 months), upon recognizing its reflection in a mirror, between the self of the Innenwelt (the self as it has been felt to be until this moment) and the self in the context of an Umwelt (perception of the self in a new relationship). A transformation then takes place as the result of an identification of the pre-existing, unconscious, instinctual representation of the self (the imago) with the reflection of that self perceived in the mirror (the 'semblable'), a new awareness of an additional, contextual facet in the existence of the self which opens up the possibility of a dialectic, as the self, no longer able to be completely self-oriented, moves towards a new phase which will be marked by interaction (e.g., via language) with the world outside (of which it is necessarily a part), and in particular with other members of society''.

''Maggie Gunsberg, "The mirror episode in canto XVI of the Gerusalemme Liberata" The Italianist (1983): 30-46 Il lavoro di Lacan cui si fa riferimento è: "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du 'je'", in: J.Lacan, Ecrits I (Paris: Editions du Seuil, 1966).

È la stessa Gunsberg ad osservare il ricorrere nella caratterizzazione di Rinaldo di termini quali "fanciullo", "giovenetto", "garzon" ecc.: il futuro progenitore di casa d'Este è un ragazzo impetuoso, insofferente ai freni posti al suo agire dalla comunità''. È un individuo completamente "self-oriented", non disposto a subordinare le sue esigenze individuali all'ideale comune. Anima la sua azione l'ideale del cavaliere tradizionale, pronto ad arricchire la sua esperienza con qualunque avventura''. L'episodio che causa

---

'' Nel canto III, Rinaldo, lanciato a vendicare la morte di Dudone, obbedisce malvolentieri ai richiami di Goffredo "benchè dentro ne frema, e in più di un segno/dimostri fuori il malcelato sdegno", ma alle insinuazioni di Gernando, che gli rinfaccia di aver chiesto per sè il "nobil grado" di Dudone (V,19), non riuscirà più a controllarsi ed ucciderà il re norvegese. La sua risposta, poi, a Tancredi accorso a pregarlo di sottomettersi al potere di Goffredo, sottolinea il suo orgoglio intollerante di costrizioni da parte della comunità ed incompatibile con lo spirito unitario che solo può segnare il trionfo dell'esercito cristiano:

> -Difenda sua ragion ne' ceppi involto
> chi servo è -disse-o d'esser servo è degno.
> Libero i' nacqui e vissi, morrò sciolto
> pria che man porga o piede a laccio indegno:
> usa a la spada è questa destra ed usa
> a le palme, e vil nodo ella ricusa.
> (V,42,2)

E si badi bene che il "laccio indegno" e il "vil nodo" è quello che Goffredo vorrebbe stringere! L'allontanamento di Rinaldo dal campo cristiano è a questo punto prossimo e inevitabile.

''È il caso di richiamare alla memoria un episodio del Boiardo cui abbiamo già avuto modo di accennare: ad Orlando, Ruggero, Gradasso e Brandimarte, appena scampati da una "fatasone", si presenta un nano, chiedendo aiuto. Gradasso, che ancora non si è ripreso dall'avventura precedente, eviterebbe volentieri nuovi guai, ma Ruggero interviene:

> Ma se il bon cavallier fa el suo dovere
> Non dee ritrarse per condizione
> Di cosa alcuna; ogni strana ventura
> Provar se deve, E non aver paura.
> (III,VII,40)

Il giudizio sulla legittimità del desiderio cavalleresco di fare esperienza di "ogni strana ventura" segnala la distanza storico-psicologica che separa il Tasso dal Boiardo. Per il

la sua cattura da parte di Armida non è che una conseguenza di questa sete di conoscenza: giunto sulla riva dell'Oronte, Rinaldo non resiste all'invito della colonna di marmo e d'oro:

> "O chiunque tu sia, che voglia o caso
> peregrinando adduce a queste sponde,
> meraviglie maggior l'orto o l'occaso
> non ha di ciò che l'isoletta asconde.
> Passa , se vuoi vederla".
> (XIV,58)

Dimentico che ci sia una città da conquistare e di quanto la sua presenza di guerriero sia importante per la collettività, Rinaldo non esita a lasciare gli scudieri sulla riva e ad avventurarsi da solo sul battello che lo condurrà da Armida. A questo punto la sua morte per la comunità è già avvenuta, sia in senso simbolico (Rinaldo ha deposto la sua armatura, emblema della sua posizione in seno alla cristianità, per indossare quella di un pagano), sia letteralmente, in quanto Armida si servirà delle armi abbandonate per inscenare uno dei suoi trucchi, vestendo un altro corpo e spacciandolo per quello di Rinaldo''.

''(cont'd) Rinaldo tassiano sarà sconfitta e annientamento seguire lo stesso istinto che guidava i suoi predecessori nella ricerca continua di imprese degne del loro valore.
'' Rinaldo si era spogliato delle sue armi poco prima, in XIV,53,1:

> Quivi egli avendo l'arme sue deposto,
> indosso quelle d'un pagan si pose;
> forse perchè bramava irsene ascoso
> sotto insegne men note e men famose.

Suggellava così la sua caduta, le armi essendo simbolo dell'identità dell'eroe. Rimane qualcosa nel Tasso della

Ma torniamo alla Gunsberg :

> In its function as a precursory stage to this eventual state of dinamic duality, epitomized by potential or actual conflict, the mirror stage can be regarded as a significant and ambiguous turning point, encapsulating both the unifying moment of plesaurable identification by the 'inner self' with a hitherto unperceived 'outer self', and the crucial, premonitory awareness of the essential duality simultaneously present in that recognition''.

È significativo il fatto che il Tasso compia un'operazione di scissione, rappresentando i due momenti in due distinti episodi: il primo è quello della toletta di Armida, che segna la fase del narcisismo primario:

> This is a stage representing total freedom for the 'je', which is still in the primordial, ideal form, as yet unhampered by the inevitably restrictive dialectic of social interaction characterizing the new phase, of which this joyful mirror stage is, ironically, the precursor''.

''(cont'd) tradizionale importanza attribuita al corredo del cavaliere (pensiamo alla ruolo di Durindana nel Boiardo e nell' Ariosto), e l'abbandono delle armi è ancora simbolo di menomazione e presagio di sconfitta. Lo stesso pretesto narrativo (la speranza, cioè, di passare inosservati tra le schiere nemiche) fornisce lo spunto per la descrizione della preparazione di Clorinda alla sua ultima avventura:

> Depon Clorinda le sue spoglie inteste
> d'argento e l'elmo adorno e l'arme altere,
> e senza piuma o fregio altre ne veste
> (infausto annunzio!) ruginose e nere,
> però che stima agevolmente in queste
> occulta andar fra le nemiche schiere.
> (XII,18)

''Gunsberg 32.

'' Gunsberg 31.

Il secondo momento occorre quando Carlo e Ubaldo mostrano a Rinaldo la sua immagine riflessa nello scudo:

> When Rinaldo sees himself reflected in the shield in his entirety, in a delimited form, as opposed to one facet of him mirroring itself in self-perpetuation, concentric isolation, he is transformed by a new awareness of a hitherto unglimpsed perception of himself from outside, of a self which is firmly situated in and part of, a context. He immediately views this new self in qualitative and quantitative terms, that is, in relation to a norm, to a certain set of rules which lies outside himself, but which are nevertheless inexsorably applicable to him ''[**] .

È come se il punto di osservazione di Rinaldo si spostasse: membro di una società, confuso in essa guarda il degradato giovane che ha davanti e con dolore scopre essere se stesso. La sua partecipazione alla sofferenza di Armida è storia di un attimo, non si erge a sentimento critico, non incrina la ristabilita gerarchia dei valori, che vede dominanti quelli della collettività rispetto a quelli individuali. Il conflitto tra l''inner self' e l''outer self' non è neanche accennato, segno dell'intenzione didattica del poeta, teso a dimostrare come nulla possa la magia nera contro quella bianca, le forze diaboliche contro quella divina, le spinte egoistiche ed individuali contro la disciplina e i valori della comunità[*]. Sconfitto il fascino di Armida, gli incanti del giardino si dileguano, e del

---

[**]Gunsberg 37.

[*]Giustamente la Gunsberg (30) segnala l'opposizione individuo-società come il contrasto dominante all'interno del poema.

luogo rimane solo "l'alpe e l'orror che fece ivi natura" (XVI,70,6). Similmente, dileguatosi l'inganno della selva di Saron,

> tornò la selva al natural suo stato:
> non d'incanti terribile nè lieta,
> piena d'orror ma de l'orrore innato.
> (XVIII,38,2)

Il giardino è meravigliosamente attraente, ma è un impostura ; la selva è terribilmente spaventosa, ma è un inganno. È il mondo naturale, che è poi anche il mondo degli istinti, ad essere stigmatizzato dal Tasso: l'orrore innato si offre quale terreno favorevole agli incanti diabolici, la natura è il regno di Satana, che si contrappone alla città, regno di Dio[13].

L'episodio di Rinaldo nel giardino di Armida viene delimitato da due avvenimenti antitetici e complementari, carichi di valore simbolico: il primo è, come abbiamo visto, quello dell'abbandono dell'armatura, preludio al colpevole, solitario errare. Nel canto XVII la consegna delle nuove armi segna il completo recupero di Rinaldo alla collettività. Una collettività, si badi bene, non più solo sincronica, ma anche diacronica: le imprese narrate dallo scudo ritagliano lo spazio di Rinaldo nel susseguirsi delle generazioni, da Caio Azio fino ad Alfonso d'Este. La

---

[13]Osserva il Giamatti (208): "All the ways in which the earthly paradise is false stem ultimately from its structural and dramatic opposition to the city".

consegna dello scudo e della spada di Sveno celebrano l'investitura del nuovo cavaliere, del cavaliere cristiano cui spetterà il compito di sconfiggere i fantasmi della selva di Saron e di aprire così ai Crociati la strada per la conquista di Gerusalemme.

V. Incanti a confronto. Conclusioni.

Gli episodi del giardino di Alcina nel Furioso e di quello di Armida nella Liberata, simili nei tratti esteriori, si rivelano ad un esame ravvicinato rappresentazioni di due diverse e per molti versi antitetiche visioni del mondo, che si definiscono e precisano nel confronto. In entrambi i casi un personaggio centrale nel poema, il personaggio "responsabilizzato", proiettato verso il futuro e la discendenza, dimenticando la propria missione, si spoglia delle armi e si fa sedurre dal piacere, confinandosi in un angolo di mondo non toccato da guerre e imprese, un angolo in cui perennemente si celebra l'amore inteso come tripudio dei sensi e forza totalizzatrice. In entrambi i casi l'intervento di un'autorità (Melissa per Ruggero, Carlo e Ubaldo per Rinaldo) riporta sulla retta via l'eroe.

Un primo elemento di differenziazione è dato proprio dalla natura dei personaggi che richiamano all'ordine i cavalieri. Melissa non deve avere una grande fiducia negli argomenti a sua disposizione, se decide di assumere le sembianze di Atlante. Più che il ricordo dei doveri verso Agramante e Bradamante, è il rispetto verso "quella grave e venerabil faccia/ che Ruggier sempre riverir solea", è la quasi infantile soggezione verso "quello occhio pien d'ira e di minaccia,/ che si temuto già fanciullo avea", a scuotere

il cavaliere. Per Rinaldo sono sufficienti Carlo e Ubaldo, due commilitoni quasi sconosciuti che gli recano però un messaggio importante, che lo scuote e lo ferisce. Questo è possibile perchè è ormai nettamente delineata una struttura socio-militare che vuole le energie individuali arginate ed incanalate in direzione di uno scopo comune. Nella sua marcia verso Gerusalemme, l'esercito cristiano elimina una dopo l'altra le spinte centrifughe per comporre un corpo unitario. Rinaldo è un personaggio emblematico perchè il suo cammino coincide con quello dell'esercito, perchè interiorizza quella trasformazione, purificandosi dei tratti che inficiano la sua azione di soldato al servizio del Cristo, che minano le sue possibilità di inserimento nella collettività. Il soldato cristiano subisce le conseguenze di errori che nei poemi precedenti non erano neanche considerati tali. Pensiamo a come viene mortificato ogni slancio sensuale, pensiamo agli amori considerati impossibili perchè tendenti ad unire due individui di opposte fazioni (Erminia e Tancredi, Tancredi e Clorinda, Armida e Rinaldo), e pensiamo per contrasto alla naturalezza del sentimento tra Ruggero e Bradamante. Il sentimento dell'onore cavalleresco, individuale, viene percepito come potenziale radice di colpe (come si evidenzia nell'uccisione di Gernando da parte di Rinaldo), e va sempre e comunque subordinato allo spirito di corpo. È significativo a questo riguardo il fatto che, mentre il discorso di Melissa a Ruggero insisteva sul valore personale del cavaliere,

umiliato dalla servitù ad Alcina, il breve discorso di Carlo e Ubaldo sottolina il tradimento operato da Rinaldo ai danni della causa:

> -Va l'Asia tutta e va l'Europa in guerra:
> chiunque e pregio brama e Cristo adora
> travaglia in arme or ne la siria terra.
> Te solo, o figlio di Bertoldo, fuora
> del mondo, in ozio, un breve angolo serra;
> te sol de l'universo il moto nulla
> move, egregio campion d'una fanciulla.
> Qual sonno o qual letargo ha si sopita
> la tua virtute? o qual viltà l'alletta?
> Su su; te il campo e te Goffredo invita,
> te la fortuna e la vittoria aspetta.
> Vieni, o fatal guerriero, e sia fornita
> la ben comincia impresa; e l'empia setta,
> che già crollasti, a terra estinta cada
> sotto l'inevitabile tua spada.-
> (XVI,32-3)

Abbiamo visto poi come il motivo che induce Ruggero ad abbandonare Alcina sia la presa di coscienza della vera natura (fisica prima che morale) della donna. L'Ariosto curiosamente insiste su questo aspetto:

> Miracol non è dunque, se si parte
> de l'animo a Ruggiero ogni pensiero
> ch'avea d'amare Alcina, or che la truova
> in guisa, che sua fraude non le giova.
> (VII,74,4)

Nulla di tutto ciò nell'episodio del Tasso: Armida è bellissima e può anche amare di vero amore Rinaldo, ma il destino del cavaliere lo porta lontano da un mondo di

piaceri da condividere con la splendida nemica[*]. Il venir meno dell'esigenza di verificare praticamente la verità delle altrui parole ci conduce ad un altro elemento che differenzia insieme i due episodi e le visioni del mondo ad essi sottese, vale a dire la maggiore o minore fiducia accordata alle proprie percezioni. Ruggero dimentica le parole di Astolfo perchè in contrasto con l'aspetto di Alcina; crede a quelle di Melissa perchè il nuovo volto della sua amante le conferma. Nel Tasso il desiderio di conoscere il mondo attraverso i propri sensi viene puntualmente frustrato. La conferma ci viene dal ritorno del giardino di Armida, che compare nella selva di Saron per sbarrare il passo a Rinaldo. Come si ricorderà, il possesso della selva era condizione indispensabile per la conquista di Gerusalemme, in quanto i suoi alberi avrebbero permesso la costruzione delle macchine da guerra e di una nuova torre mobile, dopo che la prima era stata incendiata da Clorinda e Argante. Per ostacolare la marcia dei Cristiani, il mago Ismeno ha stregato il luogo, in modo che ogni cavaliere che vi si avventuri veda profilarsi ciò che più teme o comunque

---

[*]Nè Rinaldo, del resto, ha qualcosa da obiettare: tornerà sui propri passi solo per un curioso (e crudele) suggerimento di Ubaldo, che gli consiglia di sottoporsi ad una specie di prova di inflessibilità superata tra l'altro con discreta disinvoltura. Solo quando Armida vinta dal dolore si accascia a terra, il cavaliere ha un momento di incertezza, la cui risoluzione non fa che ribadire la restaurata gerarchia di valori:

> Or che farà? dée su l'ignuda arena
> costei lasciar così tra viva e morta?
> Cortesia lo ritien, pietà l'affrena,
> dura necessità seco ne 'l porta.
> (XVI,62,2)

qualcosa che lo privi del controllo di sè, che gli impedisca di andare avanti.

Il "qualcosa" di Rinaldo è Armida: il giardino si apre più incantato che mai al suo sguardo, e la donna lo lusinga con dolci parole:

> Togli questo elmo omai, scopri la fronte
> e gli occhi agli occhi miei, s'arrivi amico;
> giungi i labri a le labra, il seno al seno,
> porgi la destra a la mia destra almeno.
> (XVIII,32,4)

Ritornano le cadenze di Armida, il tono sinuoso e avvolgente: le parole-chiave reclamano una corrispondenza all'interno del verso stesso, come nel gioco di specchi che abbiamo imparato a conoscere. Ce n'è da commuovere un cuore di pietra. Ma Rinaldo è a questo punto un uomo diverso, si è purificato attraverso la sua ascesa al monte Oliveto, è stato istruito da Pietro l'Eremita ed è pronto a negare fede al lato manifesto delle cose:

> ...fede il pensier nega
> a quel che 'l senso gli offeria per vero...
> (XVIII,25)

È questo un verso chiave: una potenza trascendente stabilisce per l'uomo un codice comportamentale da seguire anche quando i sensi e l'istinto suggerirebbero di fare

diversamente. Quando il tetragono Rinaldo colpirà il mirto che l'immagine di Armida ha cercato invano di proteggere, questo si trasformerà in noce, pianta cara alle streghe. La metamorfosi del simbolo è quanto mai trasparente: l'amore e l'istinto sono stregonerie che si vestono di leggiadre parvenze solo per meglio ingannarci, sono potenze maligne che è necessario privare di ogni fascino. C'è, nella Gerusalemme Liberata, un tipo di unione che l'autore non biasima e non "perseguita", ed è quella istituzionalizzata, coniugale, rappresentata da Sofronia e Olindo (dopo la pira purificatrice) e da Gildippe e Odoardo, "amanti e sposi" uniti nella vita e nella morte. Ciò non fa altro che confermare il nostro discorso: questo tipo di unioni implica, in un certo senso, la distruzione del giardino, tempio di un amore estraneo alle convenzioni sociali, spazio ritagliato dall'uomo per la realizzazione di desideri che la società condannerebbe o si sforzerebbe di incanalare in altre direzioni.

L'avventura di Rinaldo nel giardino di Armida è centrale nel poema tassiano: il suo esito è risolutivo ai fini della conquista di Gerusalemme; l'uomo che esce dal regno incantato è diverso da quello che vi è entrato: pronto all'ammenda e alla purificazione, dimostrerà nella selva di Saron di avere conquistato il completo dominio delle sue passioni. Viceversa Ruggero, che lascia Alcina sulla spinta di una reazione fisiologica, non è in alcun modo un cavaliere diverso. Ben sottolinea questo aspetto la

Corrigan:

> Alcina is revealed to him as a loathsome hag, from whom he is eager to escape, and whom he never sees again. No change in his character results from his experience: his next adventure is his rescue of Angelica from the sea monster, and he is carried away so completely by the sight of her unveiled beauty that only her ring saves her from the most unchivalrous behaviour on the part of her rescuer. The interlude on Alcina's island marks no climax in his life, but is of a piece with all the other adventures, fantastic and whimsical, which had preceded and were to follow it''.

Un altro elemento di differenzazione è dato dalla presenza, nel testo del Tasso, di un simbolo che si è rivelato fondamentale nella comprensione dell'episodio, quello dello specchio o meglio degli specchi. Il particolare è di notevole interesse, perchè tanto l'episodio di Alcina quanto quello di Armida mostrano un'evidente derivazione dall'Achilleide di Stazio'': Achille viene sottratto alle cure del suo tutore, il centauro Chirone, da sua madre Tetide, che vuole salvarlo dai pericoli della guerra di Troia. Achille si traveste e si unisce ad un gruppo di fanciulle, secondo il desiderio della madre, perchè si innamora di Deidamia, figlia del re Licomede. Rimarrà in quella veste fin quando Ulisse, che vuole riportarlo nel mondo delle armi, non gli reca uno scudo in cui il guerriero si specchia, provando disgusto per la propria condizione e

---

''Corrigan 169.
'' Cfr. Corrigan 165-72.

decidendo di lasciare Deidamia e il loro bambino.

Il fatto che il Tasso sia rimasto fedele a questo particolare, che l'Ariosto aveva trascurato, è indice dell'enfasi morale sottesa all'episodio. Ancora più significativo è poi quel procedere per contrasti che ha portato il poeta ad ideare l'anti-scudo (lo specchio di Armida), fornendo ad entrambe le ideologie a confronto un correlativo oggettivo che ne riassuma le caratteristiche. Ad animare tutto ciò è una volontà esplicativa, quasi didattica, desiderosa di sgombrare il campo dai possibili fraintendimenti: una volontà che ci sembra tanto più definita se paragonata a quella dell'Ariosto, che sottende all'episodio di Alcina una vena morale abbastanza debole, anche se coerente, a ben vedere, con una ideologia cui rimane estraneo tanto il concetto di "peccato dei sensi" quanto quello di "sviamento dalla missione". Il Tasso si conferma anche per questo rappresentante emblematico di un'epoca dominata da scrupoli morali e da fervore ortodosso, minacciata da fantasmi di eresia e di peccato. Siamo giunti al punto in cui i cavalieri si integrano nella nuova struttura che si è venuta delineando, come fa Ruggero, come fa Rinaldo, inibendo i propri impulsi in vista di nuovi obiettivi, o subiscono le conseguenze della fedeltà alla propria ideologia, come Orlando, che paga con la follia il suo mancato adattamento al nuovo ordine del mondo, o come per molti versi Tancredi, che fino alla fine si mostrerà portatore di valori assolutamente individuali e

cavallereschi**.

Giungiamo così alla fine del nostro percorso. Sorprendentemente costanti si sono rivelate alcune caratteristiche dei giardini esaminati:

1. Il giardino è un luogo chiuso, appartato, a cui è spesso difficile accedere.

2. È dunque un luogo per pochi; per pochi, vorremmo dire, predestinati, che si muovono su di una rotta che prima o dopo conduce in questo luogo. Sono individui come Orlando, Mandricardo, Ruggero e Rinaldo: giovani, passionali, ansiosi, alla ricerca di qualcosa.

3. È retto da leggi proprie, che non sono quelle della sfera pubblica nè quelle della sfera privata, dove per sfera pubblica si intende la società con le sue regole comportamentali e i suoi ruoli prestabiliti (soldato, chierico ecc.), e per sfera privata quel microcosmo costituito da un'altra istituzione, quella della famiglia, con altre regole, altre imposizioni.

4. La legge fondamentale è, comunque, quella dell'amore, inteso come estrinsecazione della propria energia vitale,

---

**Mentre l'esercito cristiano, Rinaldo in testa, semina morte e distruzione in Gerusalemme, Tancredi riuscirà ancora a ritagliarsi uno spazio personale in cui far rifulgere il proprio valore, nel duello contro Argante. Non a caso a Tancredi non era stato concesso di sconfiggere i fantasmi della selva di Saron.

energia che, frustrata in altri ambiti, elegge il giardino a luogo deputato delle sue manifestazioni.

5. La celebrazione dell'amore informa la natura stessa del giardino, in cui ricorrono con indicativa frequenza simboli maschili e femminili.

Questi elementi costanti si dispongono di volta in volta secondo direttrici diverse, che trasformano completamente il quadro d'insieme. Una svolta molto importante si ha nel passaggio dai Cantari al Boiardo: da luogo dei piaceri di una coppia, che può realizzare il suo desiderio di unione senza renderne conto al mondo esterno, il giardino diventa il regno di una donna, che impone le proprie leggi ai danni del cavaliere. È questo l'aspetto più evidente dei giardini di Dragontina e Falerina, sebbene non manchino episodi (come quelli che vedono protagonista Mandricardo) in cui questo elemento di pericolo non compaia affatto. I giardini boiardeschi confermano la propria natura di luoghi favorevoli all'agire del cavaliere, che ivi si realizza nel campo delle armi e/o in quello dell'amore.

Il fattore pericolo si carica di un nuovo valore simbolico quando si associa al fattore amore, determinandone il completo stravolgimento. Il giardino diventa teatro di un inganno proprio nel momento in cui più seduce: il cavaliere può godervi solo fino a quando ignora la vera natura della sua amante e del luogo. Quanto sia lungo il passo dal

considerare il fatto che l'amore possa basarsi sull'inganno alla convinzione, radicale, secondo la quale l'amore è, sempre e comunque, inganno, non è facile da stabilire: ci sembrano comunque gettate nell'episodio di Alcina le premesse per un diverso sviluppo del tema. A ben vedere, questo sviluppo, che trova la sua realizzazione nell'opera del Tasso, non fa che reinserire il tema nel solco della tradizione latina e italiana. Singolarmente, la parabola del giardino sembra simile a quella di un altro topos della letteratura cavalleresca, quello della foresta, conforme alle rappresentazioni francesi fino alla Gerusalemme Liberata, nella quale troviamo una "selva orrida" che ci rimanda a quelle di Tacito, Plinio, Cesare[9]. La storia del problema potrebbe allora essere inquadrata nell'ambito di un progressivo svincolarsi dei poemi italiani dalla tradizione francese, e di un naturale adeguamento ai tempi: un mutamento, per così dire, nazional-cronologico[10], che vede nell'opera del Tasso il suo punto di arrivo. La conseguenza più importante della coincidenza del tema del giardino con quello dell'amore consiste nell'influenza esercitata sulla narrazione dalla maggiore o minore tolleranza del poeta (e della società di cui egli fa parte) nei confronti della

---

[9]Cfr. Enrico Musacchio, I boschi dell'Orlando Furioso., Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages 30: 95-100.

[10]Si tratta di un mutamento potenzialmente insito nella natura stessa dell'archetipo: la prima dimora dell'umanità, il giardino dell'Eden, non contiene forse un pericolo? A non voler menzionare il fatto che, per molti commentatori, quello dei nostri progenitori è stato un peccato della carne. Cfr. Arturo Graf Il mito del paradiso terrestre (Roma: Manilo Basaia, 1982) 108.

sfera istintuale dell'agire umano. Dai Cantari al Tasso i termini del problema non mutano, ma muta, com'è logico, la prospettiva da cui si guarda ad essi. La gratuità e la passionalità dell'amore, da prove dell'amore stesso, sono diventate segni del peccato. Parallelamente si è ristretto il campo di libertà dell'individuo, che si vede privato dell'unico spazio in cui poteva perseguire una realizzazione di sè non finalizzata socialmente.

Nella Gerusalemme Liberata il ribaltamento delle prerogative tradizionali del locus amoenus si è ormai compiuto: da luogo di piaceri e di realizzazione per il cavaliere, così premiato della sua virtù, il giardino diventa teatro di degradazione e di perdita della propria identità. Ciò sottintende due implicazioni: la prima, strettamente connessa all'atmosfera controriformistica in cui il poeta si trovò a vivere e ad operare, sottolinea la connotazione negativa attribuita alla sfera istintiva, naturale dell'agire umano. La seconda porta a considerare il tramonto di quella concezione del cavaliere che partendo da Chrètien aveva attraversato i secoli e l'Europa per vivere ancora nelle opere del Boiardo e dell'Ariosto: l'individuo che in solitudine agisce solo per appagare la propria sete di conoscenza viene stigmatizzato come colpevole ed egoista, privo di concrete possibilità di realizzazione. Il cavaliere non basta più a se stesso: solo rinunciando alle proprie prerogative potrà trovare posto in una società che ha ormai ogni diritto su di lui.

VI. RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AA.VV.. Per l'Ariosto. Milano: Marzorati Ed. (Italianistica 3 [1974]).

Alhaique Pettinelli, Rosanna. L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese. Roma: Bonacci Ed., 1983.

Anceschi, Giuseppe, ed. Il Boiardo e la critica contemporanea. Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo. (Scandiano-Reggio Emilia, 25-26 aprile 1969). Firenze: Leo S. Olschki Ed., 1970.

Ariès Philippe, George Duby. La vita privata dal Feudalesimo al Rinascimento. Roma-Bari: Laterza Ed., 1987.

Ariosto, Ludovico. Orlando Furioso. Prefazione e note di Lanfranco Caretti. Torino: Einaudi Ed., 1966.

Balduino, Armando. Cantari del Trecento. Milano: Marzorati Ed., 1970.

Ballerini, Carlo, ed. Atti del convegno di Nimega sul Tasso (25-26-27 ottobre 1977). Bologna: Patron Ed., 1978.

---, Il blocco della guerra e il suo dissolversi nella "Gerusalemme Liberata": il rompersi del blocco conflittuale nell'uccisione di Clorinda e nell'esorcismo della selva mistificata. Bologna: Patron Ed., 1979.

Bandini, Bruno, Dedi Baroncelli, eds. Fallit imago. Meccanismi, fascinazioni e inganni dello specchio. Ravenna: Longo Ed., 1984.

Battisti, Eugenio. L'antirinascimento. Milano: Feltrinelli Ed., 1962.

Benivieni, Hieronimo. Tancredi principe di Salerno. Novella in rima. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1968.

Bertoni, Giulio. La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del Duca Ercole I (1471-1505). Torino: Loescher Ed., 1903.

Boiardo, Matteo Maria. Orlando Innamorato, a cura di Aldo Scaglione. Torino: UTET, 1966.

Borsellino, Nino. Ludovico Ariosto. Roma-Bari: Laterza Ed., 1973.

Bronzini, Giovanni B.. Tradizione di stile aedico dai cantari al "Furioso". Firenze: Leo S. Olschki Ed., 1964.

Caretti, Lanfranco. Ariosto e Tasso. Torino: Einaudi Ed., 1967.

Chiappelli, Fredi. Il conoscitore del caos. Una "vis abdita" nel linguaggio tassesco. Roma: Bulzoni Ed., 1981.

Chrétien de Troyes, I romanzi cortesi (Cliges, Lancillotto, Perceval, Ivano, Erec et Enide). Milano: Mondadori Ed., 1983.

Del Corno Branca, Daniela. L'"Orlando Furioso" e il romanzo cavalleresco medievale. Firenze: Leo S. Olschki Ed., 1973.

Della Terza, Dante. Forma e memoria. Roma: Bulzoni, 1979.

Fabio, Franco. La materia cavalleresca prima dell'Ariosto. Napoli: Libreria Scientifica Ed., 1972.

Fichter, Andrew. "Tasso's Epic of Deliverance." PMLA 2 (1978).

Franceschetti, Antonio. L'"Orlando Innamorato" e le sue componenti tematiche e strutturali. Firenze: Leo s. Olschki Ed., 1975.

Gareffi, Andrea. Figure dell'immaginario nell'"Orlando Furioso". Roma: Bulzoni Ed., 1984.

Getto, Giovanni. Nel mondo della "Gerusalemme". Roma: Bonacci Ed., 1977.

Giamatti, A. Bartlett. The Earthly Paradise and the Renaissance Epic. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 1966.

Goldin, Frederick. The mirror of Narcissus in the Courtly Love Liric. Ithaca, New York: Cornell UP, 1967.

Goldsmith, Elizabeth. Ancient pagan symbols. New York: Putnam's, 1973.

Graf, Arturo. Il mito del paradiso terrestre. Roma: Emilio Basaia Ed., 1982.

Gunsberg, Maggie. "The mirror epiosode in canto XVI of the Gerusalemme Liberata". The Italianist 3 (1983).

I cantari di Carduino, giuntovi quello di Tristano e Lancillotto quando combattettero al petrone di Merlino. Poemetti cavallereschi. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1968.

Iovine, Francesco. La licenza del "fingere". Roma: Bulzoni, 1980.

Klopp, Charles. "'Peregrino' and 'Errante' in the Gerusalemme Liberata. MLN (Italian issue) 1 (1979).

MacDougall Elizabeth B., ed. Fons Sapientiae. Renaissance Garden Fountains. Washington: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1978.

Madonna Lionessa, cantare inedito del secolo XVI, aggiuntavi una novella del Pecorone. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1968.

Momigliano, Attilio. Saggio su l'"Orlando Furioso".Bari: Laterza Ed., 1959.

Murrin, Michael. The Allegorical Epic. Essays in its rise and decline. Chicago and London: Chicago UP, 1980.

Musacchio, Enrico. Amore, ragione e follia. Una rilettura dell'"Orlando Furioso". Roma: Bulzoni Ed., 1983.

---, "I boschi dell''Orlando Furioso'". Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages 30 (1978).

Negri, Renzo. Interpretazione dell'"Orlando Furioso". Milano: Marzorati, 1971.

Pool, Franco. Interpretazione dell'"Orlando Furioso". Firenze: La Nuova Italia, 1968.

Ponzela gaia. Cantare dialettale inedito del sec. XV, a cura di Giorgio Varanini. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1957.

Propp, Vladimir Ja.. Morfologia della fiaba, a cura di Gian Luigi Bravo. Torino: Einaudi, 1966.

Rajna, Pio. Le fonti dell'"Orlando Furioso". Firenze: Sansoni, 1975.

Rima, Beatrice. "La metafora dello specchio dal Tasso al Marino." Lingua e stile 1 (1983).

Santoro, Mario. Letture ariostesche. Napoli: Liguori Ed., 1973.

---, L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi. Napoli: Federico & Ardia, 1983.

Sapegno, Natalino. Poeti minori del Trecento. Milano e Napoli: Riccardo Ricciardi Ed., 1964.

Segre, Cesare, ed. Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974). Milano: Feltrinelli, 1976.

Stewart, Stanley. The enclosed garden. The tradition and the image in Seventeenth-Century Poetry. Madison, Milwaukee and London: Wisconsin UP, 1966.

Tasso, Torquato. Gerusalemme Liberata. Prefazione e note di Lanfranco Caretti. Torino: Einaudi, 1971.

Zatti, Sergio. "Geografia fisica e morale nel XVI della Liberata". Strumenti critici 3 (1976).

---, "L'uniforme cristiano e il multiforme pagano nella Gerusalemme Liberata". Belfagor 1976.